This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

BH
203
V59

UC-NRLF
$B 43 995

Der

Symbol-Begriff

in der

neuesten Aesthetik.

Von

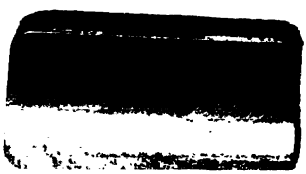
Dr. Johannes Volkelt,
Privatdocent in Jena.

Jena.
Verlag von Hermann Dufft.
1876.

OCT 4 1905

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class



Der

Symbol-Begriff

in der

neuesten Aesthetik.

Von

Dr. Johannes Volkelt,
Privatdocent in Jena.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Jena.
Verlag von Hermann Dufft.
1876.

BH 203
V59

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Vorwort.

Der Drang nach Einheit führt das menschliche Denken immer wieder zum Pantheismus hin. Die verschiedenen Gegensätze und Stufen, die sich uns in den Erscheinungen der Welt darbieten, bleiben solange für unsere Vernunft unbegriffene Facta, pure Wunder, bis wir nicht im Stande sind, das lebendige Hervorgehen der Gegensätze aus dem springenden Punkt der Einheit als etwas Nothwendiges einzusehen und innerlich mitzumachen. Mag auch das nähere Wie dieses Hervorgehens dunkel bleiben, die Vernunft hält doch an ihrer Forderung nach Einheit fest. Lieber begnügt sie sich mit einem nur ganz allgemeinen Erfassen jenes immanenten Zusammenhanges zwischen Einheit und Vielheit, als daß sie sich eine Mehrheit selbständiger, grundloser, absoluter Existenzen gefallen ließe.

Vor allem wird es darauf ankommen, die beiden Hauptgegensätze der Welt: Natur und Geist, Materie und Bewußtsein, einander näher zu bringen und durch Aufweisung des beide Extreme in fließendem Uebergange vermittelnden Elementes darzuthun, daß die Einheit von Natur und Geist kein bloßes Gerede sei. Dieses vermittelnde Element aber ist das unbewußt Logische. Nachdem ich mich schon

in meiner Doctor-Dissertation („Pantheismus und Individualismus im Systeme Spinoza's", Leipzig, 1872) mit dem Verhältnis der pantheistischen Systeme Spinoza's und Hegel's beschäftigt und in den concreten, lebensvollen Principien des letzteren die Lösung der infolge durchgängiger Beimischung eines abstracten, mechanistischen, atomistischen Elementes bei Spinoza entstandenen Widersprüche gefunden hatte, bildete das unbewußt Logische das Grundthema meiner nächsten Schrift („Das Unbewußte und der Pessimismus", Berlin, 1873). Ich suchte hier darzuthun, wie erst durch den Begriff des unbewußt Logischen die Einheit und Harmonie der Welt metaphysisch begreiflich werde.

Hiermit war ich auf das dunkle Grenz- und Uebergangsgebiet zwischen Natur und Geist hingewiesen. Denn es ist nicht genug, den Pantheismus allgemein und rein metaphysisch zu begründen; seine Wahrheit wird sich besonders einleuchtend dadurch bewähren, daß jenem Grenzgebiet ein genaues Eingehen gewidmet und das Hauptgewicht dabei auf den Nachweis gelegt wird, wie hier Bewußtes und Unbewußtes, Geist und Natur, Inneres und Aeußeres dunkel, innig und untrennbar durcheinanderspielen. Zu diesem Grenzgebiet gehört auch das Traumleben. Es bildet den Gegenstand meiner letzten Schrift („Die Traumphantasie", Stuttgart, 1875). Mit Nachdruck weise ich hier darauf hin, daß die Seele im Traume naturartig schaffe; vor allem aber seien die Leibreizträume mit ihrer Symbolik ein Beweis für die innige Versenkung der Seele in die Leiblichkeit. Und das letzte Capitel sucht zu zeigen, daß die ewige pantheistische Weltbewegung im Traume ihre Widerspiegelung finde.

Mit diesem Grenzgebiete hängt nun auch die Symbolik, welche diese Schrift behandeln soll, enge zusammen. Wer das intime Dunkel dieses Grenzgebietes nicht begriffen hat, steht auch der Symbolik verständnislos gegenüber. Und wie der Traum, so wird uns auch die Symbolik ein Zeugnis für den Pantheismus werden. Uebrigens steht die Symbolik mit dem Traumleben auch in ganz directer Beziehung: die träumende Seele verhält sich zu den Functionen und Organen des eigenen Leibes wesentlich symbolisirend.

Es muß jedem Schriftsteller gestattet sein, das Publicum, allerdings nicht in ruhmrediger, aufdringlicher Weise, sondern objectiv und kurz über den Verlauf seiner schriftstellerischen Thätigkeit zu orientiren. Seinem Wunsche, dem Leser im vollen Zusammenhange seines Strebens vor Augen zu treten und darnach gewürdigt zu werden, wird niemand die Berechtigung absprechen können. Für mich aber war bei dieser kurzen Darlegung besonders auch der Umstand bestimmend, daß einer oberflächlichen Betrachtung meine schriftstellerische Thätigkeit leicht als ein zusammenhangsloses Herumspringen auf kritisch-historischem, metaphysischem, psychologischem und ästhetischem Gebiete erscheinen könnte, während sie sich doch bei näherem Hinsehen als nach einem Ziele hinstrebend erweist.

Purkersdorf bei Wien,
den 17. Juni 1876.

Johannes Volkelt.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

1. **Die Verständnislosigkeit für das Symbolische.** (Zimmermann) . . 1
2. **Das Symbol als blos historischer Begriff.** Perspectiven auf eine Erweiterung des Symbolbegriffes. (Hegel) 8
3. **Das Symbolisiren als allgemein menschlicher Akt.** Zweckwidrige Erweiterungen des Symbolbegriffes. (Friedrich Vischer) . . . 19
4. **Einfügung der Symbolik in den Bau der Aesthetik und ihre Ausführung ins Breite.** Mislicher Einfluß des dualistisch aufgefaßten Verhältnisses von Form und Inhalt auf die Symbolik. (Köstlin) 36
   Anmerkung: **Annäherung an das Symbol von der „Idee der Vollkommenheit" aus.** (Zeising) 47
5. **Analyse des Symbolisirungs-Processes.** Die körperliche Selbstversetzung als Mittelglied. Der objective Gehalt des symbolischen Gefühles. (Lotze. Robert Vischer) 51
   Anmerkung: **Symbolik des Tastgefühls.** (Lotze) 70
6. **Psychologische Begründung der Symbolisirung auf associativer Grundlage.** Hervorhebung des Unbewußten, Intuitiven und Centralen in der Symbolisirung. (Siebeck) 73
7. **Versuch, die Symbolik durch Association zu ersetzen.** Verhältnis der Association zur ästhetischen Anschauung überhaupt. (Fechner) 85
   Anmerkung: **Einseitige Hervorhebung der Anschauung im ästhetischen Verhalten.** (Fiedler) 105
8. **Die Symbolik als Zeugnis für den Pantheismus.** Ausdehnung des Symbolbegriffes auf alles Schöne überhaupt 109

neueſten Aeſthetik zukommt, darzulegen. Wenn ſchon nichts Anderes, ſo dürfte durch dieſen Verſuch, die neueſten Beſtrebungen der Aeſthetik auf dieſen in der Mitte ſtehenden Begriff hin anzuſehen und in Beziehung auf ihn zu ordnen, doch dies erreicht werden, daß auf den Sinn und Zuſammenhang jener Beſtrebungen, die oft nur ſehr wenig Rückſicht auf einander nehmen, manches intereſſante, aufklärende Licht fällt.

Ich wende mich zunächſt zu jenem Gebäude der Aeſthetik, welches Robert Zimmermann in ſchroff Herbartiſchem Geiſte aufgeführt hat.*) Wer ſich das Schöne in dieſem Geiſte denken will, kann es ſich nicht genug armſelig und dürftig, nicht genug entblößt von allen bindenden, organiſchen Zuſammenhängen, ſowohl innerhalb des eigenen Gebietes, als auch mit dem übrigen Weltorganismus, denken. Jedermann hat den ſeelenvollen Blick des Schönen genoſſen; allein nach Zimmermann darf in der gefallenden Form keine Spur von Seele zu finden ſein, die Form ſoll nicht als Widerſchein eines Inneren, ſondern als bloße, gewaltſam entſeelte, ſinnloſe Oberfläche gefallen, die nichts bedeutet, als eben die ganz oberflächlichen Verhältniſſe des Größeren und Kleineren, der Gleichheit und des Gegenſatzes der Qualitäten.

Um nun zu der gegen jeden Inhalt abſolut gleichgiltigen Form als der Urſache des äſthetiſchen Wohlgefallens zu gelangen, hebt Zimmermann zunächſt den Satz hervor, daß ſich auf die Verknüpfung eines Vorſtellungsbildes mit dem Gefühle der Luſt und Unluſt ſelbſt für den Fall keine Wiſſenſchaft der Aeſthetik gründen laſſe, daß das Gefühl ausſchließlich durch das Vorſtellungsbild, alſo rein objectiv, verurſacht, von den individuellen Zuſtänden des Subjectes völlig unabhängig wäre. Denn auch in dieſem Falle bleibe das

*) Robert Zimmermann, Allgemeine Aeſthetik als Formwiſſenſchaft. Wien, 1865.

„Gefühlte" im Gefühl, das Was der veranlassenden Vorstellung „dunkel", das Bild selbst sei nicht deutlich vorstellbar. Was solle aber die Wissenschaft mit solch dunklen Gefühlen anfangen, die durch einen unerkennbaren, unangebbaren Vorstellungsinhalt veranlaßt sind (§ 38 ff.)? Freilich wird sich der Leser der Zimmermann'schen Aesthetik sagen, daß bisher nur davon die Rede war (§ 29), daß es *Fälle gebe*, wo, wie beim Schmerzen eines Zahnes, der Inhalt des Gefühles nicht deutlich vorstellbar sei. Indessen Zimmermann bedarf dieser unbegründeten Verallgemeinerung dringend, denn nur so wird es ihm möglich, seine Blicke von dem einfachen Vorstellungsinhalt weg auf das „*Zusammen*" zweier Vorstellungsinhalte zu lenken und die ästhetische Lust, resp. Unlust, an das *zusammengesetzte* Bild zu knüpfen. Nun ist für Zimmermann alles gewonnen: das „Zusammen" zweier Vorstellungsinhalte, das für jeden Unbefangenen allerdings nichts weiter bedeutet als eben den nicht einfachen, sondern zusammengesetzten *Inhalt*, verwandelt sich ihm unter den Händen sofort in die gegen die Materie der Theile völlig gleichgiltige *Form des Zusammen* (§ 54). So steht der Grundsatz der formalistischen Aesthetik: „Nur das Zusammengesetzte gefällt, und an dem Zusammengesetzten gefällt nur die gegen den Inhalt gleichgiltige Form", fix und fertig da. Freilich wird sich hier nun jeder Unbefangene fragen: verhält sich das zusammengesetzte Bild zu dem einfachen wirklich so, daß sich nur jenes von dem begleitenden Gefühle klar gesondert vorstellen läßt, dieses dagegen nicht (vergl. § 57)? Verhält sich die Sache wirklich so, daß, während die Vorstellung „roth" mit der begleitenden Lust „ununterscheidbar zusammenrinnt", die Zusammenstellung von Roth und Grün von ihr klar gesondert werden kann? Wird sich jeder Unbefangene nicht vielmehr sagen müssen, daß auch der einfache Vorstellungsinhalt, wofern er nur nicht den niedrigeren Sinnen und den Gemeingefühlen angehört, sich

von dem Gefühlszusatze unterscheiden lasse, und daß Zimmermann daher keinen Grund gehabt habe, das ästhetische Verhalten nicht schon dem einfachen, sondern erst dem zusammengesetzten Bilde gegenüber beginnen zu lassen? Freilich wäre damit jene plötzliche Verwandlung des zusammengesetzten Inhalts in die leere Form des Zusammen unmöglich geworden.

Doch ich will es unterlassen, weiter nachzuweisen, auf wie schwachen Füßen Zimmermann's Begründung der fundamentalen Sätze der formalistischen Aesthetik stehe. Ich frage vielmehr: ist es der formalistischen Aesthetik möglich, dem Symbolischen eine ästhetische Bedeutung beizulegen? Ich gehe hier noch nicht auf die Entwicklung des Symbolbegriffes ein. Doch wird mir Jeder, der ihn in der sprachgemäßen Weise auffaßt, zugeben, daß das Symbolische keine leere, sondern bedeutungsvolle Form sei, und daß die Bedeutung nicht versteckt hinter der Form liegen oder äußerlich mit ihr verknüpft sein dürfe, sondern aus der Form unmittelbar als solcher herausscheinen müsse. Es ist kaum nöthig, die selbstverständliche Bemerkung hinzuzufügen, daß dies unmittelbare Herausscheinen nur für denjenigen gelten könne, der nach seiner allgemeinen Culturstufe, wie nach seiner individuellen Gemüthsrichtung befähigt ist, dem betreffenden Symbol verständnisvoll entgegenzukommen. Kann nach dem allen eine Aesthetik, die vermittelst der gewaltsamsten Abstraction die Form theilnahmslos über dem todten Stoffe schweben läßt, mit dem Symbol, wo doch der innere Sinn, dieser gewissermaßen geistige Stoff, beseelend in die Form eingeht, irgend etwas zu schaffen haben? Und muß nicht Zimmermann auch schon infolge der Herbartischen Unfähigkeit, zwei Gedanken in Eins zusammenzubringen, zwei Glieder durch innere Vermittlung in Einheit zu setzen, sich gegen das Symbol, dies innige, und noch dazu dunkle Ineinander von Idee und Bild, völlig verständnislos verhalten?

Noch von einer anderen Seite aus ist das Symbolische für Zimmermann unzugänglich. Mit Recht verlangt er, daß bei Betrachtung des Schönen alle Begierden schweigen, alle subjectiven Affecte absterben (§ 48 f.). Da nun Zimmermann infolge jenes Herbartischen Unvermögens, einen Gegensatz in einem springenden Punkte in Eins zu binden, außer Stande ist, im Individuellen selbst schon ein Allgemeines zu erblicken, so verkehrt sich ihm dieser richtige Gedanke sofort zu einer einseitigen Abstraction. An dem Zustandekommen des Wohlgefallens und Misfallens soll das Subject überhaupt nicht den mindesten activen Antheil haben, es soll sich ganz passiv, als bloßer „Schauplatz" des ästhetischen Processes verhalten, der durchaus von dem objectiven Bilde bewirkt werde (§ 33 ff.). Lust und Unlust sind nichts weiter als der Ausdruck der Spannung zwischen den Theilen des zusammengesetzten Bildes, als das Prädicat eines identischen Urtheils, dessen Subject eben jenes Zusammen der Theile ist (§ 59). Auf diese Weise ist die ästhetische Lust, in der jedermann die aus der Eigenthümlichkeit des Subjectes gegebene Antwort auf die Einwirkung des Bildes sehen wird, zu einer schattenhaften Wirklichkeit, das Vollmenschliche zu einer wesenlosen Abstraction verflüchtigt. So ist Zimmermann außer Stande, auch nur das einfachste ästhetische Verhalten zu begreifen, da dieses überall in dem Einklange des schönen Objectes mit gewissen subjectiven Bedingungen des Individuums besteht. Freilich muß das Individuum, das auf die Einwirkung des ästhetischen Objectes reagirt, gereinigt sein von allen empirischen Interessen, von allen Gefühlen, die sich auf die factischen Förderungen und Hemmungen seines persönlichen Lebensganges beziehen. Was dann aber von der Individualität übrig bleibt, sind nicht etwa blos die allgemeinen Gesetze innerhalb der Individualität, sondern es ist die ganze inhaltvolle Gefühlsweise des Individuums, inwiefern sie sich

in die objective, ruhige Höhe einer Gestaltungsart des Menschlichen überhaupt erhebt. Diese ganze erfüllte Individualität muß im Genusse des Schönen in thätige Schwingung gerathen. Selbst das Gefühl ihrer Einzigkeit wird in dieser Bethätigung nicht fehlen dürfen; nur durch die bejahende Reaction dieses Gefühles kann das schöne Object, das sich ja selbst stets als ein ganz eigenthümlich individuelles darstellt, in seiner innersten Seele erfaßt werden.

Diese Verständnislosigkeit des formalistischen Aesthetikers für die Mitarbeit des Individuums am ästhetischen Processe muß denn nun zur Folge haben, daß ihm ganz besonders das Wesen des Symbolischen fremd bleibt. Denn nur dann ist das Individuum fähig, das Symbolische in dem ästhetisch bedeutungsvollen Sinne, der sich uns weiterhin herausstellen wird, in sich aufzunehmen und zu genießen, wenn es mit seinen dunklen Gefühlen und Ahnungen, mit seinen oft ganz unzerlegbaren, intimsten Stimmungen thätig ist. Wie aber soll dies active Beseelen des Objects mit dem Allerindividuellsten in eine Aesthetik passen, die das Subject überhaupt von der thätigen Theilnahme am ästhetischen Processe ausscheidet?

Zimmermann spricht zwar an mehreren Stellen seiner Aesthetik vom Symbolischen (§ 666 ff.; 747 ff.; 960). Allein ihm gilt das Symbolische als äußerliche, frostige Zusammenfügung eines Inneren und Aeußeren. Das Innere wird durch einen „Gedanken", das Aeußere durch das „Zeichen" des Gedankens gebildet. Die prosaische „Wahrheit" des Gedankens ist hier die Hauptsache; die Phantasie, welche den Gedanken versinnlicht, ist die „Magd der Prosa", die „Dienerin der Gedankenmittheilung". Zimmermann hat vollkommen Recht, das Symbolische in diesem Sinne aus dem Bereiche der Aesthetik zu verweisen und ihm gegenüber die Schönheit der Form zu betonen. Damit ist aber nicht das Symbol gerichtet, sondern jenes unlebendige, als zwei dürftigen, kalten

Abstractionen („Gedanke", „Zeichen") bestehende Gerippe, zu welchem das Symbol unter den Händen Zimmermann's geworden ist.

Nebenbei sei bemerkt, daß sich Zimmermann, innerhalb dieser allgemeinen Auffassungsweise, in dem Gebrauche des Ausdruckes „Symbol" nicht gleich bleibt. Bald findet er ein Symbol nur da, wo der zunächst durch das Zeichen dargestellte Gedanke selbst schon wieder ein Bild des eigentlich mitzutheilenden, ursprünglichen Gedankens ist (§ 673; 960). Bald hingegen versteht er unter „Symbol" nicht die, wie dort, indirecte, sondern die ganz directe Darstellung eines Gedankens mit Rücksicht auf seine Wahrheit (§ 752; 672). Ja, er zieht sogar — dem Sprachgebrauche völlig zuwider — die Darstellung eines geschichtlichen Ereignisses, einer menschlichen Handlung, einer Partie der leblosen oder lebendigen Natur, kurz gegebener Natur- und Geschichtsformen, in den Bereich des Symbolischen. Denn hier mache sich der Darsteller von gegebenen, seienden Formen abhängig, er wolle nicht Formen und Farben *als solche*, sondern als Mittel für den Ausdruck von etwas Anderem, als sie selbst sind, für den Ausdruck von „Anschauungen, Begriffen, psychischen Gemeinbildern, Gedanken", zur Darstellung bringen (§ 750 f.). So reduciren sich für Zimmermann die concreten, lebensvollen Gestalten der Natur und Geschichte auf abstracte, magere Gedanken und ziehen so ihrem Darsteller den Vorwurf des Symbolisirens zu.*)

*) Vergl. über diesen doppelten Gebrauch des Wortes „Symbol" bei Zimmermann: Fr. Vischer, Kritische Gänge. Neue Folge. Sechstes Heft (S. 4—7).

Zweites Capitel.

Das Symbol als blos historischer Begriff.

Perspectiven auf eine Erweiterung des Symbolbegriffes.

(Hegel.)

Wiewohl sich meine Aufgabe nur dahin erstreckt, die Bedeutung des „Symbols" in der neuesten Entwicklung der Aesthetik darzulegen, so muß ich doch auf jenen Philosophen zurückgreifen, dessen gewaltiger Geist in den bedeutendsten neueren Darstellungen der Aesthetik, vor allem in derjenigen Friedrich Vischer's, lebt. Auch für den Symbolbegriff im besonderen ist Hegel's Aesthetik — und nur ihn kann ich ja meinen — nicht nur durch ihre höchst werthvollen Bestimmungen dieses Begriffes, sondern auch insofern wichtig, als gerade im Geiste ihres Philosophirens eine erschöpfende Ausbildung desselben liegt, und eben darum der in diesem Geiste Weiterdenkende gerade in der Einseitigkeit und Beschränktheit der von Hegel factisch gegebenen Bestimmungen einen Antrieb zur Weiterentwicklung dieses Begriffes finden wird. Ueberhaupt aber ist die höchst ausgeprägte und einheitlich durchgearbeitete Weltanschauung Hegel's, wie in anderen, so auch in unserer Frage ganz besonders dazu geeignet, auch solchen Ansichten, die von seiner Denkweise mehr oder weniger abweichen, durch Vergleichung und Gegenüberstellung zur schärferen Charakteristik zu dienen.

Wir haben uns nur an das zu halten, was Hegel als unbewußte oder eigentliche Symbolik behandelt.*) In den Kreis dessen, was er unter Symbol in weiterem Sinne versteht, zieht er völlig heterogene, unter die verschiedensten Eintheilungsprincipien fallende, zum Theil allgemeine, zum Theil nur der Poesie, und auch ihr in ganz verschiedener Weise angehörige ästhetische Phänomene herein, die wohl in einem gewissen begriffsmäßigen Zusammenhange mit dem Symbolischen stehen, die aber niemand zum Symbol im eigentlichen Sinne rechnen wird. Von dieser innerhalb des erweiterten Symbolbegriffes herrschenden Verwirrung können wir füglich absehen und uns auf die Hervorhebung der Grundbestimmungen des von Hegel „unbewußt" genannten Symbolischen beschränken.

Jedermann wird Hegel beistimmen, wenn er nur solche Gestalten symbolisch findet, welche nicht in dem Sinne, den sie durch ihre unmittelbare Existenz ausdrücken, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne genommen werden sollen (382). Ein Adler etwa wird erst dann zum Symbol, wenn er nicht den bekannten Raubvogel, sondern die kühn und siegesgewiß emporstrebende Menschenkraft bedeutet. Immer und immer wieder betont Hegel diese Unangemessenheit zwischen Bild und Bedeutung, Aeußerem und Innerem. Freilich dürfe sich diese Unangemessenheit nicht bis zur Gleichgiltigkeit von Bild und Bedeutung steigern, wo dann das Symbol zu einem willkürlich gewählten Zeichen würde (383). Denn Hegel behandelt gleich uns das Symbol im ästhetischen Sinne; das Schöne aber bestehe gerade in der Ineinsbildung von Bedeutung und Gestalt. Natürlich kann daher jene Unangemessenheit beider nur innerhalb ihrer gleichwohl bestehen-

*) Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von Hotho. Zweite Auflage. Berlin, 1842. — Siehe besonders im ersten Band S. 377—453. — Die Angaben der Seiten beziehen sich, wo nichts ausdrücklich bemerkt ist, auf den ersten Band.

den Ineinanderbildung ihr Dasein haben. Das Bild ist der Bedeutung ebensowohl angemessen als unangemessen, ebensowohl adäquat als inadäquat (z. B. 396; 407). Beide sind wohl ineinander gearbeitet, aber noch in unvollkommener Weise (405; 532).

Worin besteht denn nun aber jene Unangemessenheit zwischen Gestalt und Bedeutung, Form und Gehalt? Bei der Bestimmung des Symbolbegriffes wird es vor allem auf die Beantwortung dieser Frage ankommen. Jene Unangemessenheit verschwindet nach Hegel da, wo die freie menschliche Individualität den Gehalt und die Form der Darstellung ausmacht (394), wo das ästhetische Anschauen sich bis zum concret Geistigen, der Form wie dem Inhalt nach, befreit hat (492), wo der sich selber klare Geist seinen concreten Inhalt durch die ihm selbst angehörige gemäße Gestalt hell hindurchscheinen läßt (453), wie dies Hegel vor allem an den Gestalten der griechischen Götter rühmt. Im Gegensatze hiezu ist jene Unvollkommenheit in der Ineinanderbildung von Bedeutung und Gestalt überall da zu finden, wo sich der menschliche Geist noch nicht klar und durchsichtig geworden ist, sich aus dem Natürlichen noch nicht zu freier Menschlichkeit herausgerungen hat (440 ff.) und sich daher auch in keine klare Form hineinbilden kann, sondern wo dieser menschliche Geist, da er es eben noch zu keinem wahrhaft concreten Dasein gebracht hat, seine abstracten (d. h. unbestimmten, sich auf die Natur als eine blinde, dunkle Macht beziehenden) Allgemeinheiten in vorgefundene Gestalten hineinzwingt, diese verderbt und verfälscht und es so nur „zu einem Anklang und selbst noch abstracten Zusammenstimmen von Bedeutung und Gestalt" bringt (379). Für Hegel liegt also das Haupterfordernis des symbolischen Verhaltens darin, daß sich ein noch nicht wahrhaft geistig, wahrhaft concret gewordenes Inneres in eine äußere Gestalt hineinarbeitet. Da nun diesem Inneren die klare, freie Herr-

schaft über sich selber gebricht, so kann dasselbe es auch zu keiner klaren Herrschaft über die äußere Form, sondern nur zu einer dumpfen Vereinigung mit ihr, zu einer ungefähr anklingenden Verbildlichung bringen. Es ist hiernach selbstverständlich, daß Hegel das symbolische Verhalten für unverträglich mit den höheren und höchsten Culturstufen, wo sich der Mensch mit freiem Selbstbewußtsein der Natur gegenüberstellt, halten muß. Die Symbolik gilt ihm als Typus der orientalischen, vor allem der ägyptischen Kunstform. In ihren colossalen Bauten suchen diese Völker ihre „gleichsam unförmlichen allgemeinen Vorstellungen", die elementarischen, mit Gedanken der geistigen Wirklichkeit vermischten Abstractionen des Naturlebens zu ahnungsvollem Ausdruck zu bringen (II, 274).

Von hier aus läßt sich ein Licht auf eine mögliche Erweiterung des Symbolbegriffes werfen. Müßte sich nämlich nicht ein der Symbolik nächstverwandtes, ja unter demselben Namen zu befassendes ästhetisches Verhalten für den Fall ergeben, daß der Mensch zu einer Zeit, wo er allerdings bereits bis zur freien, klaren Erfassung seines Wesens gelangt wäre, sich dennoch in seinen ästhetischen Anschauungen nicht fortwährend und nicht ausschließlich, wie Hegel will, mit seinem vollen Gehalte, mit der ganzen Tiefe seines Inneren thätig verhielte, sondern es auch dann ein Bedürfnis der menschlichen Natur wäre, ihre unbestimmteren, dem Begriffsmäßigen entlegeneren, um so mehr aber der individuellen Färbung des Fühlens angehörigen Seiten ästhetisch zu befriedigen, sie also in entsprechende äußere Formen zu gießen? Und müßte uns dieses ästhetische Verhalten nicht noch näher gelegt werden, wenn sich uns überall in Natur und Kunst unwillkürlich derartige Formen aufdrängten, Formen also, aus denen nicht der volle, höchste geistige Gehalt zu uns spräche, sondern welche in uns mehr unbestimmte Gefühlsklänge, ahnungsvolle Stimmungen erweckten? Dann könnte der in diesen Formen sich verbild-

lichende menschliche Gehalt im Vergleich mit dem ideendurchleuchteten Kern der menschlichen Persönlichkeit, ganz ebenso wie der Gehalt in jenen orientalischen Symbolen, „abstract" genannt werden. Und ebenso müßten dann die diesen Gehalt ausdrückenden Formen, zu denen die Farben, Töne, geometrischen Figuren u. s. w. gehören würden, da sie einerseits etwas Menschliches zum Ausdruck brächten, und sie doch andererseits, primitiv wie sie sind, nicht die Züge und Formen der menschlichen Individualität an sich trügen, gerade wie jene Formen der orientalischen Symbole, „unangemessen" und „inadäquat" heißen.

Wir erhielten dann ein symbolisches Verhalten, das nicht, wie jenes Hegel'sche, einer bestimmten und zwar niedrigen sondern jedweder, auch der höchsten Culturstufe angehören, das einen untrennbaren Bestandtheil alles ästhetischen Anschauens und Genießens bilden würde. Und für denjenigen, der im Hegel'schen Geiste arbeitet, scheint das Fortgehen nach dieser Richtung unbedingt geboten zu sein. Denn müßte der concrete, wahrhaft geistige Gehalt, auf den Hegel so nachdrücklich dringt, nicht vielmehr abstract und einseitig heißen, wenn er die dunklere, mehr unbewußte Gefühls- und Stimmungsregion ganz in sich tilgte und in seine Klarheit und Bestimmtheit aufzehrte? Der menschliche Geist, der sich aus geheimnißvollem Naturdunkel herausgearbeitet, kann sich niemals, auch nicht in den Momenten der concentrirtesten Klarheit, von dieser dunklen Naturgrundlage losreißen. Ununterbrochen umschwebt ihn das dunkle, schwankende Spiel der Gefühle und Stimmungen in schwer faßbaren, ja zum großen Theil gänzlich unbestimmbaren Formen und Nüancen. Und sollte dieser dunkle Naturgrund jeder Individualität nicht ganz besonders auf dem Gebiete des Schönen Berechtigung haben, wo es ja darauf ankommt, daß sich der Menschengeist in Naturgestalt eingegangen finde und anschaue?

Doch wenden wir uns von diesem, wenn auch verlockenden Ausblick auf eine Erweiterung des Symbolbegriffes ab, und suchen wir uns lieber die Frage zu beantworten: wie verhält sich bei Hegel das Gefühl des symbolisch betrachtenden Subjects zu der Angemessenheit und Unangemessenheit von Bild und Bedeutung? inwiefern fühlt das Subject die Einheit und das Auseinanderfallen beider?

Es ist, als ob Hegel gefürchtet hätte, daß man seine Meinung dahin misdeuten könnte, als wäre dem Bewußtsein des symbolisch betrachtenden Orientalen die Idee des Kunstwerkes in abstracter, klarer Form gegenwärtig. Zu wiederholten Malen hebt er hervor, daß das symbolisirende Kunstbewußtsein die Bedeutung, welche es ergreift, die Idee des Symbols, nicht etwa erst in der Form der Allgemeinheit gekannt habe, so daß es die Bedeutung wäre, von der das Bewußtsein ausginge, und die es nun in symbolische Gestalt einhüllte (392; 400; 442). Im Gegentheil bringen die orientalischen Völker sich ihr Innerstes und Tiefstes nicht in Form des Gedankens, sondern in Gestalten der Phantasie zum Bewußtsein; die allgemeinen Vorstellungen und die concreten Bilder, die Ahnung eines Höheren und das Bewußtsein von dem äußeren Gegenstande sind hier noch ungetrennt und unmittelbar identisch. Der Mensch wandelt hier noch in der Natur wie in einer Welt von Göttern umher; Göttliches und Natürliches ist für ihn unmittelbar vereint (392; 397; 480).

Dies Zusammenfallen der Bedeutung mit dem ihr zum Symbol dienenden Bilde ist nun aber andererseits nicht so zu nehmen, als existirte für das Gefühl des Betrachters nichts weiter, als nur die Identität beider, als wäre ihre Unangemessenheit und Fremdheit für ihn gar nicht vorhanden. Derjenige, für den die unmittelbare äußere Gestalt des Symbols und seine Bedeutung schlechtweg durch ein Gleichheitszeichen verbunden sind, so daß hier nichts von einem dunklen Hinaus-

gehen über die äußere Gestalt zu einer geahnten tieferen Bedeutung vorkommt, befindet sich ebensowenig in symbolischer Betrachtung als derjenige, für den Bild und Bedeutung im Symbol auseinanderfallen und sich in ihrer Unangemessenheit ausdrücklich und abgesondert darstellen. Diese pure, platte, „schlechte" Identität findet Hegel — mit welchem Recht, bleibe hier ununtersucht — in dem Verhalten der Inder zu ihren Symbolen. Dagegen ist Aegypten für Hegel das eigentliche Land des Symbols. In jenem Falle hat sich für das Bewußtsein überhaupt noch kein Unterschied zwischen Bild und Bedeutung gebildet, und es wird daher auch der ungeheure Widerspruch zwischen dem symbolischen Bild und seiner Bedeutung in roher Weise schlechtweg als Identität, und insofern als Klarheit behandelt. Diese Klarheit des Gefühls aber, mag sie auch aus einer noch so argen sachlichen Unklarheit und Verwechselung entstanden sein, ist ein Feind des symbolischen Verhaltens. Dies Verhalten ist ein dunkel verschlungener Knoten, in welchem der Betrachter die Bedeutung des Symbols unter der äußeren, mit ihr dunkel verwechselten Gestalt desselben anschaut und doch zugleich, dunkel suchend und nicht findend, über die unmittelbare Gestalt zu einem tieferen, weniger sinnlichen Gehalte hinausstrebt. Dies unentwirrbar doppelseitige Verhalten kann sich nur in einem Geiste erzeugen, dem die Form, in der er sich findet, selbst ein geheimnißvolles Räthsel ist, nach dessen wahrem Sinn er sucht, ohne ihn doch finden zu können, in einem Geiste also, der eben mitten darin ist, sich aus der dumpfen Versenkung in die Natur herauszuringen, ohne doch noch die wahre, lichte Gestalt, die das immanente Ziel seines Ringens ist, erfassen und erreichen zu können. Bei den Aegyptern findet nun Hegel diesen Geist, der sich aus dem Natürlichen zu freier, bewußter Selbständigkeit erst herauszuringen beginnt, sein eigenes inneres Leben daher noch nicht wahrhaft gefunden hat und darum die klare, helle Sprache

des Geistes nicht zu reden versteht (440 f.; 445). Dem Aegypter *sind* daher die äußeren Gestalten der Symbole *nicht* unmittelbar ihre Bedeutung, sondern sie *deuten* ihm nur darauf *hin* (424; 440). Seine Symbole sind Räthsel, die er sich selber aufgegeben, und deren Entzifferung er selbst nicht findet (452). Am reinsten hat sich dieser Drang nach selbstbewußter Geistigkeit, die sich noch nicht klar zu erfassen vermag und nur in dem ihr Verwandten und doch zugleich Fremden zu einem ahnenden Bewußtsein über sich gelangt, in den Sphinxgestalten symbolisirt. In der Sphinx will sich der menschliche Geist aus der dumpfen Stärke und Kraft des Thierischen hervordrängen, ohne zur vollendeten Darstellung seiner Freiheit und bewegten Gestalt zu kommen (453).

Auch von diesem Punkte aus werden wir auf das Bedürfnis einer Weiterbildung des Symbolbegriffes hingewiesen. Befindet sich denn der moderne Mensch, selbst wenn er auf der höchsten Höhe der erreichten Cultur steht, in einem unbedingt und allseitig klaren und durchsichtigen Besitze seiner eigenen Individualität? Oder ist nicht vielmehr das Innere eines jeden Menschen dem eigenen Denken und Begreifen in gewisser Beziehung unzugänglich, unfaßbar, und so jeder Mensch sich selbst ein geheimnisvolles Räthsel? Für den Fall nun, daß der Mensch sein Inneres in der That mit der Klarheit des Gedankens nicht restlos durchdringen könnte, müßte er bei der Darstellung seines Gehaltes in schönen Formen naturgemäß auch den Drang spüren, nicht nur das Klare und leicht in Gedanken Umsetzbare, sondern auch das ihm selber Dunkle seines Wesens sich aus gewissen Formen entgegenscheinen zu lassen, d. h. er müßte, da diese Formen natürlich nur einen Anklang ans Menschliche an sich tragen dürften, unwillkürlich zu einem symbolischen Darstellen und Genießen des Schönen kommen.

Wer nun auch nur wenige Blicke auf den jedesmaligen

Gesammtzustand seines Inneren wirft, wird sofort erkennen, daß es nicht nur Gefühle mit klar sich gliederndem Inhalt gibt, sondern daß den Verlauf unserer klaren Bewußtseinszustände ununterbrochen ein dunkler Untergrund von Stimmungen und Gefühlsklängen begleitet. In den meisten Fällen ist es schon schwer, den Inhalt derselben auch nur ungefähr anzudeuten. Man muß sich zu diesem Zwecke allerhand anschaulicher, intuitiver Wendungen, verschiedener Ausdrücke aus den mannichfachen Gebieten der Sinnlichkeit bedienen. Und ist man in der Zerlegung solcher dunkler Seelenzustände auch noch so fein und zart vorgegangen, immer wird man doch das Gefühl haben, daß das ganz Eigenartige derselben durch alle unsere Bemühungen nicht erschöpft und getroffen sei.*) Diese der begriffsmäßigen Zergliederung unzugänglichen, oft nahezu unsagbaren Gefühle behandelt Hegel mit Geringschätzung. Er sieht nicht, daß, indem er direct gleich auf den höchsten, bedeutendsten Inhalt des Menschlichen losgeht, er das Menschliche um ein reiches, mannichfaltiges Gebiet verkürzt; er übersieht, daß selbst die höchsten, klarsten Ideen erst dann unser volles Eigen werden, wenn sie uns bis in die feinsten Ausläufer und Verschwebungen unserer Individualität durchzittert haben, und daß jene Isolirung daher keineswegs, wie Hegel will, eine Erhöhung des Concreten, sondern im Gegentheil

*) Nebenbei sei bemerkt, daß mit der Unmöglichkeit, jenen Gefühlsinhalt in Begriffe zu zerlegen, durchaus noch nicht die Consequenz ausgesprochen ist, daß zur Entstehung desselben auch nicht-logische Elemente beitragen. In jener Unmöglichkeit liegt nur das Eingeständnis, daß das menschliche, an die Sprache gebundene Denken nicht im Stande ist, jenem Stimmungsinhalt bis in seine Elemente zu folgen. Dagegen ist hiemit die Frage ganz offen gelassen, ob nicht auch der dunkelste Gefühlsinhalt dennoch durch eine complicirte Ineinanderschlingung des Logischen, der wir nur mit unseren Begriffen nicht nachzukommen vermögen, entstehe, und ob nicht auch die Form des Fühlens selbst nur eine Stufe und Aeußerungsweise des Logischen sei.

eine Abstraction ist, die dem Wesen des Schönen, das doch in der innigen Verbindung des Geistigen und Sinnlichen besteht, völlig widerspricht. Soll nun also auch diese dunkle Gefühls- und Stimmungsregion in der ästhetischen Betrachtung ihre Befriedigung finden, so wird dies am geeignetsten durch die Verwendung solcher Formen geschehen, die, wie die mannichfachen Naturgestalten, sich der klaren menschlichen Gestalt nur von ferne annähern, oder die, wie Farben, Töne u. s. w., zu den Elementen der sinnlichen Gesammtäußerungsform des Menschen gehören. Das dunkle Drängen und Quellen im eigenen Gemüthe findet sich in Beiden wie in einem Spiegel wieder: in den dunkel an die Menschengestalt anklingenden Naturgestalten (Wolken, Berglinien, Bäumen u. s. w.) und in den, wie jene Stimmungen, unzerlegbar eigenartigen Farben- und Tonempfindungen. Ein sich selber verschleiertes Menschliches, aber immerhin doch Menschliches also erfaßt sich unter dem Bilde einer noch nicht menschlichen, ganz elementaren oder zwar individuellen, doch aber unorganischen oder pflanzlichen Gestalt. Ein solches Verfahren aber ist jenem Hegel'schen Symbolisiren aufs nächste verwandt.

Uebrigens hat, auch abgesehen von den dunklen Seelenzuständen, schon die Individualität als solche für uns etwas Unnennbares, durch Begriffe Unerschöpfbares. Denn wahrhaft Individualität ist etwas allein dadurch, daß es nicht etwa nur ein Einzelnes überhaupt, sondern ein Einzelnes von einziger Eigenthümlichkeit ist. Diese Einzigkeit der Individualität können wir wohl intuitiv erfahren und erfassen, nicht aber durch unser discursives Denken und mit unseren zu wenig lebensvollen, zu abstract allgemeinen Begriffen erschöpfend begreifen.*) Da nun die Kunst überall das Menschliche, und

*) Auch hier bemerke ich, daß mit dieser Unzurückführbarkeit durchaus nicht jener Standpunkt verneint ist, wonach das Logische selbst die Kraft besitzt, sich bis in die Spitze der Einzelheit und Einzigkeit fortzu-

dieſes in individueller Geſtalt darzuſtellen hat, ſo wird über jedem Kunſtwerk, ſo klar und licht auch die menſchliche Individualität aus ihm hervorſcheinen mag, ein unſagbarer individueller Hauch ſchweben, es wird uns in eine unergründliche Tiefe hinabzuweiſen ſcheinen. Und zwar, je tiefer und erſchöpfender menſchlich die von der Kunſt geſchaffenen Geſtalten ſind, um ſo unmittelbarer und fühlbarer werden ſie in uns den Glauben an einen in ihnen ſpringenden unnennbaren Lebensquell erzeugen. Sind ſie hiezu nicht im Stande, ſo können wir auch an ihre innere Exiſtenzfähigkeit nicht glauben. Ein zu allgemein gehaltener menſchlicher Inhalt ſcheint uns die individuelle Geſtalt nicht bis in ihre äußerſte Oberfläche, nicht bis in all die größeren und kleineren Unebenheiten, Rundungen, Fältchen u. ſ. w. ausfüllen zu können. Dieſe Sättigung der Oberfläche mit dem Gehalte iſt nur da vorhanden, wo dieſer bis in jenen unſagbar individuellen Charakter hin ausläuft.

ſtoßen. Unſer abſtractes, discurſives Denken entſpricht nicht vollkommen der Natur des objectiv Logiſchen, erſtlich inſofern die Allgemeinheit unſerer Begriffe weit abſtracter und leerer iſt, als die die ganze Fülle des Beſonderen und Einzelnen in ſich tragende, weit concretere Allgemeinheit des objectiv Logiſchen, und dann, inſofern unſer Denken, wegen ſeiner discurſiven Natur, ſeine Factoren nicht in Eins zuſammenfaſſen und zuſammendrängen kann wie das unbewußt wirkende Logiſche.

Drittes Capitel.

Das Symboliſiren als allgemein menſchlicher Akt.

Zweckwidrige Erweiterungen des Symbolbegriffes.

(Friedrich Viſcher.)

Die Weiterentwicklung des Symboliſchen, auf die uns Hegel's Auffaſſung dringend hinzuweiſen ſchien, findet ſich bei Friedrich Viſcher vollzogen. Seine Ausführungen über dieſen Begriff beweiſen, wie ernſt und nur ſchwer ſich genügend er die Schwierigkeiten desſelben zu beſiegen geſucht hat. In ſeiner „Aeſthetik“*) beſtimmt er das Symboliſche noch in derſelben engen Weiſe wie Hegel. Nur finden ſich die Beſtimmungen, die bei Hegel zerſtreut auseinanderliegen, bei Viſcher zur Einheit geſammelt. Das Zuſammenfallen von Bild und Bedeutung ſchreibt er der unbewußt verwechſelnden Phantaſie zu und macht ſo durch die ausdrückliche Hervorhebung des Unbewußten, das bei Hegel faſt überall nur implicite mitgedacht iſt, die Misdeutung völlig unmöglich, als ginge der Symboliſirung ein geſondertes abſtractes Vorſtellen des zu Grunde liegenden Gedankens voraus. Jene Verwechſelung aber werde dadurch möglich, daß zwiſchen dem Bilde und der, wie die Natur, dunklen, unterſcheidungsloſen, abgrund-

*) Friedrich Viſcher, Aeſthetik oder Wiſſenſchaft des Schönen. Reutlingen und Leipzig, 1846—1857.

artigen Idee das äußerliche Band eines Vergleichungspunktes bestehe. Doch sei das Zusammenfallen nicht absolut zu nehmen; denn die Incongruenz zwischen Bild und Bedeutung werde von der Phantasie, wenn auch nicht gewußt, so doch dunkel gefühlt (§ 426). So ist das Symbolische die Nothhilfe einer unklaren Ahnung (§ 432). Eben darum hat diese Phantasie ihren Zweck nicht in der Hervorbringung des Schönen, sondern in dem dunklen Ringen nach Wahrheit; es ist ihr mit dem Gestaltenbilden zu sehr Ernst, als daß freie Schönheit daraus hervorgehen könnte (§ 430).

In einem Punkte unterscheidet Vischer genauer als Hegel. Dieser zählt an mehreren Stellen seiner Aesthetik (z. B. I, 443; 449) die Menschengestalt zu den für symbolische Darstellung geeigneten Formen, während er doch später gerade in der Menschengestalt der griechischen Götter die Ueberwindung der bloß symbolischen Darstellungsweise erblickt. Und doch macht er das Verhältnis der menschlichen Körperform zur symbolischen Darstellung nirgends zum Gegenstand einer ausdrücklichen Besprechung. Vischer dagegen nimmt in diesem Punkte entschiedene Stellung. Er erklärt mit Bestimmtheit: „Der Gott mit seiner Gestalt ist durchaus nicht mehr blos symbolisch." Zwar sei die Naturkraft, die der Gott darstelle, abstract wie die Bedeutung des wirklichen Symbols, „aber" — fährt er fort — „der Gott nimmt sie als seinen Zweck und Willen in sich herein, er lebt, er erhebt sich über die kahle Einfachheit der Bedeutung, ist um seinetwillen da, fühlt, denkt, will, der Gehalt des Symbols ordnet sich ihm unter, erwärmt sich in seiner Brust zum Gefühlten, Gewollten." Indem nun weiter der Gott *handle* und die bewegende Seele einer *Geschichte* werde, entstehe der Mythus, der hiernach als „das in Handlung auseinandergelegte Symbol" zu fassen sei. Doch hebt Vischer andererseits hervor, daß der Uebergang vom Symbol zur wahrhaften Personification des Gottes und zum Mythus

ein fließender sei. Werde nämlich irgend ein Theil oder irgend eine Beziehung an der Menschengestalt oder dem Mythus des Gottes aus dem organischen Flusse herausgenommen und dieser unorganisch vereinzelten Seite, also einem unpersönlich Gestalteten, eine allgemeine geistige Bedeutung beigelegt, so sei dies natürlich ein Zurücksinken ins Symbolische. Vischer weist dabei auf die indische und ägyptische Mythologie hin: vor allem auf die Auftreibung einzelner Organe, besonders der Zeugungsorgane, zu misverhältnismäßiger Größe, auf die Vervielfältigung der Arme, Füße, Brüste, Köpfe, endlich auf jene Fälle, wo die Handlung eines Gottes kein ernstes, von Gemüthsbewegung begleitetes Thun, sondern eine bloße Reihe von Symbolen sei (§ 427).

Diese Unterscheidung Vischer's scheint mir, als durch die Natur der Sache gefordert, ein für alle Mal festgehalten werden zu müssen. Ich kann es daher für keinen befolgenswerthen Fortschritt ansehen, wenn er in den „Kritischen Gängen" den Kreis des Symbolischen auch nach dieser Seite hin erweitert.*) Er zieht hier auch die mythische Personification der Götter in diesen Kreis, ja er sieht in ihr eine höhere Form des Symbols (V, 139). Findet hier nun, so werden wir uns zunächst fragen, jenes dunkle Verwechseln, jenes halb unbewußte Ineinsfühlen des Unangemessenen statt? Vischer sagt selbst, unmittelbar nachdem er den Mythus für eine Form des Symbolischen erklärt hat, daß dem Gotte sein Gehalt nicht als bloße Bedeutung, sondern als seine eigene Seele innewohne und sich in seinen Körperformen, Bewegungen, Thaten lebendig ausspreche. Es herrscht also hier, auch nach Vischer's Ansicht, eine vollkommene Angemessenheit zwischen Bild und

*) Friedrich Vischer, Kritische Gänge („Kritik meiner Aesthetik", im 5. und 6. Heft). — Der Begriff des Symbolischen findet sich behandelt besonders im 5. Heft, S. 136—146.

Bedeutung. Zeigt uns das Bild, wie bei den griechischen Göttern, die klare menschliche Gestalt, so muß die Bedeutung desselben in einem ebenso klaren menschlichen Inhalte bestehen, und selbstverständlich muß dieser rein menschliche Inhalt auch von den Griechen aus der Gestalt herausgefühlt worden sein. Jene dunkle Verwechselung von Bild und Bedeutung, die Vischer früher für den Mittelpunkt des Symbolbegriffs erklärte, ist hier also völlig verschwunden. Allerdings findet auch in der Göttergestalt des Mythus eine gewisse Verwechselung statt. Allein diese Verwechselung besteht nicht zwischen Bild und Bedeutung, also nicht innerhalb des eigentlich ästhetischen Verhältnisses, sondern darin, daß die aus Bild und Seele in durchaus angemessener Weise in Eins zusammengefühlte Menschengestalt zugleich auch als göttlich angeschaut wird. Nur insofern kann hier von einer Verwechselung die Rede sein, als den Griechen die vollkommene Zusammenstimmung der beiden Glieder (Form und Inhalt, Bild und Seele) des ästhetischen Grundverhältnisses in ihrer unmittelbaren sinnlichen Menschlichkeit auch als göttlich gilt. Innerhalb des ästhetischen Grundverhältnisses selber herrscht volle Klarheit und Ineinsbildung. Jene naive Gleichsetzung des natürlich Menschlichen und Göttlichen ist zwar ein unfreies religiöses Verhalten, das jedoch, im Gegensatze zu dem unfreien Verhalten der orientalischen Religionen, die Klarheit und Harmonie des ästhetischen Grundverhältnisses nicht stört, sondern nur eine in Eins zusammenfallende Doppelheit in der Anschauung dieser Harmonie herbeiführt.

Ist es nun nicht eine in der Natur der Sache liegende Forderung, für die dunkle Verwechselung und Unangemessenheit innerhalb des ästhetischen Grundverhältnisses einen eigenen Namen aufzusparen? Vischer macht auch jetzt noch, wenn auch in abgeschwächter Weise, diese Unangemessenheit zum Hauptmerkmal des Symbolischen. Es dürfen, sagt er, im Sym-

bolischen „Form und Inhalt sich nicht einfach decken", die Form sei hier Bild „im Sinne des bloßen Bedeutens" (V, 137). Allein sieht er denn nicht, daß in der griechischen Götterwelt der Gehalt dem Gotte (nach Vischer's Worten, V, 139) nicht mehr als bloße Bedeutung, sondern als seine eigene Seele wirklich innewohnt? Es findet hier also doch wirklich jenes „Sichdecken" statt; nur fällt in der unmittelbaren Anschauung dieses „Sichdeckens" das Menschliche mit dem Göttlichen zusammen.

Jene Forderung scheint mir auch mit Rücksicht darauf durch das eigene Wesen der Sache gegeben zu sein, daß in allen menschlichen Lebensgebieten dunkle, unbewußte, sich selber misverstehende Verwechselungen, Verkehrungen, Ineinanderschiebungen der dialektisch zusammenhängenden Begriffe die Vorstufe der wahren Auffassung, des wahrhaft menschlichen Verhaltens bilden. Eben diese Rücksicht ist es auch, was mir zu verbieten scheint, die Allegorie dem Symbolischen beizuzählen, wie Vischer will (V, 137). Denn die Allegorie enthält zwar eine Unangemessenheit zwischen Bild und Bedeutung; allein das Verhalten des Subjectes dabei ist reflectirend, abstract, nicht aber dunkel, ahnungsvoll, sich selber räthselhaft.

Auf die Forderung dieser Begrenzung des Symbolbegriffes weist uns auch ein näheres Eingehen darauf hin, was für ein Inhalt es eigentlich sei, der in die Form des Schönen eingehe. Eine Voraussetzung jedes ästhetischen Anschauens liegt darin, daß dem Menschen in den betrachteten Objecten ein menschlicher Inhalt entgegenkomme, daß er in ihnen sein Inneres wiedergespiegelt, bejaht finde, daß er im Stande sei, sein Inneres zu der Seele des gegebenen Objectes nachbildend umzuschaffen. Nun aber kann im Schönen der menschliche Inhalt nur durch die Form zu uns sprechen. Zunächst wird sich daher für die Form die Forderung ergeben, daß sie menschliche Ge-

ſtalt habe, uns mit menſchlicher Phyſiognomie anblicke. Allein es wird ſich weiter die Frage erheben, ob nicht auch die unorganiſchen, pflanzlichen und thieriſchen Geſtalten der Natur einen Anklang, eine unbeſtimmte Annäherung an die ungefähre Menſchengeſtalt zeigen, und ob nicht auch ſolche unperſönliche Geſtalten einen menſchlichen Gehalt in ſich zu beherbergen und ahnungsvoll aus ſich hervorblicken zu laſſen ſcheinen. Wäre dies der Fall — und zunächſt war uns das Symbol in jenem engen Sinne ein Beweis dafür —, ſo würde ſich die Form des Schönen durch das urſprüngliche Weſen der Sache in eine doppelte gliedern: in eine menſchliche und eine unperſönliche; jener würde ein klarer, durchſichtiger, dieſer ein trüber, oder doch dunkler, ans Unſagbare ſtreifender menſchlicher Inhalt entſprechen. Ich ſage: durch das urſprüngliche Weſen der Sache. Denn das Menſchliche iſt der Angelpunkt im Schönen, nur durch das Zuſammenklingen des im Objecte ſich darſtellenden Menſchlichen mit dem Menſchlichen in des Betrachters Gemüthe entſpringt das Schöne. Das Menſchliche aber, ſo ſahen wir, kann ſich uns in angemeſſener, klar menſchlicher, oder in unangemeſſener, noch nicht menſchlicher, unperſönlicher Geſtalt darſtellen. Für das zweite Glied dieſer weſentlich-ſachlichen Eintheilung bietet ſich uns ungeſucht der Name Symbol dar. Die Rückſicht auf die ſcharfe wiſſenſchaftliche Trennung der ſachlich getrennten Gebiete verbietet es alſo, dieſen Namen auch auf gewiſſe Erſcheinungen des erſten Gliedes auszudehnen.

Es bleibt daher ein Verdienſt der „Aeſthetik“ Viſcher's, eine ſcharfe Grenze zwiſchen Symbol und Mythus gezogen zu haben. Dies Verdienſt wird man beſonders dann würdigen, wenn man ſieht, wie in älteren Darſtellungen des Symboliſchen, z. B. in derjenigen F. Chr. Baur's, die dunkle Verwechslung noch gar nicht ausdrücklich als charakteriſtiſch für den Symbolbegriff herausgeſtellt und die tiefgehende Differenz

zwischen dem unpersönlichen Symbol und dem persönlichen Götterbild noch nicht deutlich gefühlt wird.*)

Dagegen wird die Fortbildung, der Vischer in seinen „Kritischen Gängen" den Symbolbegriff nach einer anderen Seite unterwirft, unsere freudige Zustimmung finden. Er gibt dem Symbolischen in der That jene Erweiterung, auf die uns bei der Betrachtung der Hegel'schen Auffassung die Natur der Sache dringend hinzuweisen schien. Er beschränkt das Symbol nicht mehr auf die Naturreligionen, sondern sieht in ihm eine „bleibende, im Wesen der Phantasie allgemein menschlich begründete, psychisch nothwendige Form" (V, 141). Dies allgemein menschliche Symbolisiren hat mit jener einer bestimmten Culturstufe angehörigen Form desselben das Dunkle, Bewußtlose, Unwillkürliche, Sichere, Innige in der Ineinsfühlung von Bild und Inhalt gemeinsam, unterscheidet sich aber von ihr wesentlich durch das Fehlen der religiösen Gebundenheit, durch das ästhetisch Freie in seinem Verfahren (V, 136 und sonst). Wie kann nun aber dies ästhetisch freie Verhalten zugleich mit der für das Symbol unerläßlichen dunklen Verwechslung bestehen? Vischer gibt hierauf eine sehr klare Antwort: nur dadurch ist dies Zusammenbestehen möglich, daß der Mensch einerseits, im Gegensatze zu seinem Verhalten beim Symbol im engeren Sinne, ein völlig klares Bewußtsein darüber hat, daß er einen nur vergleichenden Phantasieakt vollziehe und das Object keineswegs wirklich Seele besitze; daß er aber doch zugleich andererseits im

*) Ferdinand Christian Baur, Symbolik und Mythologie. Erster Theil. Stuttgart, 1824. — Vergl. besonders S. 7—27. — Seine Definition lautet: „Das Symbol ist die bildliche Darstellung einer Idee in einer Anschauung, die sich nur auf ein Object bezieht" (S. 7). In dem „bildlich" liegt nur ganz unbestimmt und unsicher der Keim zu der im Angemessenen doch vorhandenen Unangemessenheit und trüben Verwechselung.

Momente der ästhetischen Betrachtung dies Bewußtsein unentwickelt, unbenützt läßt, an das bloße „Gleichwie" nicht denkt, sondern die Seelenstimmung geradezu als Prädicat dem seelenlosen Gegenstande beilegt und darum, wiewohl über den Schein hinaus, sich dennoch dem Scheine hingibt, als wäre das unpersönliche Object menschlich beseelt (V, 142). Die Unterscheidung, die Einsicht in das eigene Verfahren bleibt also gleichsam in schwebender Weise vorbehalten (V, 138; 141). So werden uns Licht und Farben und Töne zu Bildern von Stimmungen, und zwar bis zu dem Grade von Täuschung, daß wir glauben, uns komme aus dem Objecte entgegen, was wir doch nur hineintragen (VI, 7). Vischer weist darauf hin, daß wir im Brausen des Sturmes zürnende, im Flüstern der Lüfte freundlich grüßende Geister vernehmen, in dumpfer, schwüler, graugelber Luft und Beleuchtung ein unheimliches Brüten fühlen, daß uns ein abendlicher Goldhimmel an eine unbekannte Welt des Lichts und der Herrlichkeit gemahnt (VI, 8). Nächst der landschaftlichen Schönheit führt er die Welt der Töne als ein Gebiet für das ästhetisch freie Symbolisiren auf. Hier eröffnet sich ihm eine Aussicht in eine unendliche Welt von symbolischen Entsprechungen zwischen Ton und Gefühl. Er erinnert nur an den Unterschied von Dur und Moll; die erstere Form bringe, wie das Tageslicht, eine entschlossene, helle, freie, die letztere, wie das Mondlicht, eine weiche, beflorte Stimmung zum Ausdruck (V, 144). Hieran reihen sich als drittes Gebiet die verschiedenen geometrischen Verhältnisse. „Das Senkrechte erhebt, das Wagrechte erweitert, das Geschwungene bewegt lebhafter als das Gerade, gemahnt an Ausbiegung und Einlenkung des inneren Lebens von und zu gegebenen Punkten und Gesetzen. Symmetrien, Proportionen solcher Formen können dann als symbolisches Bild der Wohlordnung dieser Lebensgefühle wirken" (V, 145).

Eine naheliegende Frage läßt uns Vischer unbeantwortet.

Sicherlich steht es fest, daß der Act des Symbolisirens das ausdrückliche Bewußtsein des bloßen Vergleichens, des Leihens und Unterschiebens nicht enthält. Woher kommt es aber, daß uns die unpersönlichen Naturgestalten zu solcher Selbsttäuschung unwillkürlich auffordern? Insofern die Stimmungen und Ahnungen menschliche Gemüthszustände sind, kommen sie in den unpersönlichen Gestalten zu völlig unangemessener Darstellung; denn nur der Menschenleib ist die entsprechende Darstellung des Menscheninnern. Um so dringender aber wird die Frage, wie es denn komme, daß wir nicht-menschliche Formen unwillkürlich mit menschlichem Innern beseelen. Dies ist zunächst, wie wir später ausführlich sehen werden, nur unter der Voraussetzung möglich, daß der menschliche Geist das pantheistische Verlangen in sich trägt, sich überall in der äußeren Welt wiederzufinden, sich sein eigen Selbst aus allen Gestalten der Natur warm entgegenblicken zu sehen. Nun aber werden in solchen Naturgestalten, die nur von ferne und ganz ungefähr an die Erstreckungen und Bewegungen der menschlichen Gestalt gemahnen, nur jene Gemüthszustände sich wiedergespiegelt finden können, die ebenfalls nur dunkel und ungefähr, gleichsam in schwebenden, schwankenden Umrissen, an die volle, klare Menschlichkeit anklingen. Sind daher diesen Gefühlen und Stimmungen, sofern sie menschliche sind, jene unpersönlichen Naturgestalten unangemessen, so finden sie andererseits doch in diesen Gestalten, infolge der vagen Annäherung beider ans menschlich Klare, ihren entsprechenden, naturgemäßen Ausdruck. So gemahnt uns z. B. der Baum, der uns seine tausend weißen Blüthen an allen seinen Zweigen entgegenhält, ungefähr an die vervielfältigte menschliche Bewegung des freundlich freigebigen, anspruchslos stillen Darreichens. Eben darum erscheint er uns auch als Ausdruck einer unschuldig heiteren, kindlich offenen Stimmung,

wie sie ganz ungefähr jener menschlichen Bewegung zu Grunde liegt. — Was nun die Farben und Töne anlangt, so hat man bei der Beantwortung der obigen Frage sich einerseits ihre Einfachheit und Unzerlegbarkeit, andererseits ihre höchst bestimmte Eigenthümlichkeit vor Augen zu halten. Diese unzerlegbare, unsagbare Eigenthümlichkeit ist es nun, was die Farben und Töne, bei aller Unangemessenheit für erschöpfende, klare Darstellung des Menschlichen, doch zu einem passenden Darstellungsmittel für Stimmungen und Ahnungen macht, die sich ja auch durch eine unzerlegbare, undefinirbare Eigenthümlichkeit charakterisiren. — Diese ganze Frage wird uns weiterhin noch ausführlich beschäftigen.

Uebrigens ist an vielen Stellen in Vischer's „Aesthetik", besonders da, wo er das Reich der unorganischen Natur und der Pflanzenwelt durchwandert, das Symbolisiren im weiteren Sinne dem Wesen der Sache nach bestimmt angedeutet. Er weiß sehr wohl, daß der ästhetische Betrachter in den Bewegungen der unorganischen Natur Stimmungen und Leidenschaften des menschlichen Gemüthes sieht, und diese Beseelung leitet er her aus der „Zurückverlegung des empfindenden und selbstbewußten Lebens hinter sich in die blinde Natur", aus einer in ahnender Weise vollzogenen Unterschiebung, aus einem „leihenden Anschauen" (§ 240). Dieser Gesichtspunkt des ahnungsvollen, unwillkürlichen Leihens zieht sich durch die ganze Betrachtung der unorganischen Natur, mehr oder weniger ausdrücklich, hindurch. Bei den Farben spricht er sogar von „unbewußter Symbolik" (§ 249). Doch ist dieser Ausdruck hier keinesfalls streng zu nehmen, da Vischer später ausdrücklich erklärt: „Der Natur einen Menschen unterlegen, in Quellen, Bergen, Sternen, Meer und Himmel, Bäumen schlagende Herzen ahnen, ist nicht symbolisch" (§ 427). Auch bei der ästhetischen Betrachtung der Pflanzenwelt nimmt er ein ähnliches Leihen an: Leben, Gesundheit zwar brauche der Pflanze nicht erst

geliehen zu werden, aber ihr fehle die Seele, und diese eben werde ihr unwillkürlich untergelegt (§ 270 f.). Erst wo die menschliche Schönheit auftritt, hat der Zuschauer sich selbst nicht mehr erst durch Leihung in den Gegenstand zu legen, denn hier findet er sich wirklich darin (§ 316).

Doch so oft auch in der Aesthetik von diesem Leihen die Rede ist, so ist dieser Akt doch nirgends als ein Grundbegriff zusammengefaßt, noch viel weniger an den gebührenden Platz im Systeme gestellt und ebensowenig mit dem religiös unfreien Symbol in einen Begriff zusammengebracht. Zwar nennt Vischer die Architektur eine symbolische Kunst, denn überall spreche sich in ihren Werken die Ahnung des Bauens der ewigen Weltkräfte aus. Allein er macht sich Zweifel darüber, ob denn auch dies frei ästhetische Spiel des Andeutens eines unbestimmt Geahnten den Namen Symbol mit Recht tragen dürfe. Er weiß nicht, ob in dem bewußtlosen Verwechseln des Inhalts der Ahnungen mit einem sinnlichen Objecte nicht doch ein unerläßliches Merkmal des Symbolischen liege (§ 561). Erst in der Selbstkritik, so sahen wir, sind diese Zweifel vollständig beseitigt.

Noch nach einer dritten Seite erweitert Vischer in seiner Selbstkritik den Symbolbegriff. Wie der unfreien Symbolik der Naturreligionen das ästhetisch freie Symbolisiren der unpersönlichen Naturformen entspricht, so gibt es auf Seite des ästhetisch freien Verhaltens auch etwas den religiös gebundenen Götterpersonificationen Entsprechendes. Diese von Vischer trefflich charakterisirte moderne Personification unterscheidet sich von jener Personification des gläubigen Mythus dadurch, daß sie an das vorgestellte Wesen als an ein wirkliches nicht glaubt. In den bei weitem meisten Fällen wird diese moderne Personification bloße Allegorie sein, d. h. eine verständige, reflectirte Personification, der alles Leben ausgeweidet, in deren leeren Balg das trockene Heu des Begriffs gestopft ist (V, 147).

Doch wird es auch Fälle geben, wo die Phantasie so lebensmächtig ist, daß sie aus abstracten Begriffen lebensvolle, warme Gestalten schafft. Es ist dies die nur ästhetisch gläubige, poetische Personification, wie man sie z. B. bei Shakespeare und Dante findet. Hier versetzt sich die Phantasie mit Innigkeit in den Mythus, in das Element der götterschaffenden Phantasie zurück und erfüllt entweder die nicht wirklich geglaubten Gestalten des historischen Mythus oder die zur Gestaltung nach eigener Erfindung hindrängenden Abstractionen mit warmem Leben. — Es ist natürlich, daß Vischer, da ihm früher die mythische Personification als symbolisch galt, nun auch die nur ästhetisch gläubige Personification als eine Form des Symbols ansieht (V, 148). Ebenso selbstverständlich aber ist es, daß ich es aus ganz denselben Gründen, die ich oben gegen die Einrechnung der mythischen Personification in das Symbol ausführlich geltend gemacht, für zweckmäßiger halten muß, diese ästhetisch freie Personification nicht unter das Symbolische einzubeziehen. Allerdings wird hier schwerlich der zunächst doch mehr oder weniger abstracte Gehalt ganz so völlig in die Gestalt aufgehen wie der Inhalt des Götterbildes. Es wird daher hier weit eher von einer gewissen Unangemessenheit zwischen Bild und Bedeutung die Rede sein können. Doch weist diese Unangemessenheit nicht sowohl auf das Symbol, als vielmehr auf die Allegorie hin. Wir haben es eben hier mit einem an der Grenze des wahrhaft Schönen gelegenen, mit einem „ästhetisch ungarantirten" Gebiete zu thun. Und da wird es, wie so oft bei Grenzgebieten, zweifelhaft sein, welcher von den Namen naheliegender Gebiete sich wohl am passendsten auf diese zu wahrhaft poetischem Leben erhobenen Allegorien ausdehnen ließe.

Auch in seinem neuesten Werke*) kommt Vischer auf das

*) Friedrich Vischer, Goethe's Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart, 1875. — S. 120—126.

Symbol zu sprechen, — wiederum ein Beweis, wie hochwichtig ihm die Klarstellung dieses Begriffes zu sein scheint. Zunächst kann ich ihm nur beistimmen, wenn er die in der Selbstkritik vertretene Unterordnung des Allegorischen unter das Symbolische als Verwirrung bereitend zurückweist. Mit Recht sagt er: „Es bleibt also dabei: symbolisch heißt, was poetisches Leben hat, und allegorisch, was unlebendiges Product der Phantasie im Dienste der Reflexion ist“ (123).

Auch mit seiner in der Selbstkritik gegebenen Definition des Symbols ist Vischer nicht mehr zufrieden. Dort hieß es, daß im Symbol sich das Bild zum Gehalt im Sinne des bloßen Bedeutens verhalte. Diese Grundbestimmung will er nun durch einen Zusatz lockern, laxer machen. Auch jene Formen seien zum Symbolischen zu rechnen, „worin das Verhältnis der Bedeutung zum Bilde das eines fühlbaren Plus ist“ (122). Denn auch von jenen ganz concreten Gestalten, die ihre Bedeutung einfach als Seele in sich tragen, seien diejenigen symbolisch zu nennen, deren Seele so weit und groß ist, daß sie uns von selbst zu Repräsentanten einer ganzen inhaltvollen Lebenssphäre, einer allgemein menschlichen gewichtigen Wahrheit werden (123). So nennt Vischer die Gestalt des Goethe'schen Faust symbolisch, weil die Stärke und Tiefe seines ungeduldigen Strebens ihn uns ungesucht zum Repräsentanten alles sich überstürzenden Idealismus mache. Symbolisch seien ferner König Lear und Macbeth; denn aus der ersteren Tragödie leuchte die Wahrheit der Verzehrung alles Endlichen mit Flammenschrift hervor, und Macbeth sei hochsymbolisch in der ungemeinen Durchsichtigkeit, womit die Natur des Gewissens und die Gravitation des Bösen hervortrete. Vischer möchte mit Goethe alle fühlbar hochbedeutungsvolle Poesie symbolisch nennen (124 ff.).

Wenn ich mich gegen die in den „Kritischen Gängen“ vorgenommene Hereinziehung der mythischen und der ästhetisch

freien Personification in den Bereich des Schönen erklärte, so geschah dies aus dem Grunde, weil ich es für wissenschaftlich zweckmäßig hielt, ein der Natur der Sache nach so scharf abgeschlossenes Gebiet, wie es die unwillkürliche Beseelung unpersönlicher Gestalten ist, mit einem eigenen Namen zu benennen. Doch durfte ich nicht sagen, daß aus jener Erweiterung des Symbolbegriffes geradezu Verwirrung entstehen würde. Denn das Gebiet, um das dieser Begriff erweitert werden sollte, war selbst ein scharf abgegrenztes. Auch mußte ich zugeben, daß die beiden Arten der Personification eine gewisse Verwechselung und Unangemessenheit enthalten. Wer daher auf den Sprachgebrauch hinwiese, dem gemäß auch zuweilen die griechischen Göttergestalten und ebenso die nur ästhetischen Personificationen, wie die Hexen im „Macbeth", symbolisch heißen, und darauf drängen sollte, daß diesem Sprachgebrauch Genüge geschehe, dem könnte man den Vorschlag machen, zwischen Symbol im engen, eigentlichen, und im weiteren, laxeren Sinne zu unterscheiden. Nur müßte dann mit allem Nachdrucke hervorgehoben werden, daß das Symbol im engeren Sinne eine ästhetisch höchst bedeutungsvolle Eigenthümlichkeit enthalte, die dem Symbol im weiteren Sinne, worunter dann eben jene zwei Arten der Personification zu befassen wären, durchaus abgehe. Auch dann also wäre die einfache Coordination und Zusammenfassung beider Gebiete, wie sie bei Vischer zu finden ist, nicht zu billigen.

Ganz anders verhält es sich mit der in der neuesten Schrift dem Symbolischen gegebenen Erweiterung. Diese ist weit entschiedener abzulehnen. Hier soll nicht ein scharf abgeschlossenes Gebiet dazugeschlagen werden, sondern ein Gebiet, in das sich am Ende alle echt poetischen Schöpfungen rechnen lassen. Denn *jede* wahrhaft poetische Gestalt soll uns zu dem Ausrufe hinreißen: „Dies ist von Grund aus menschlich! Diese zarte Anmuth oder gewaltige Größe, dieser freundliche oder zerrissene Lebensgang (oder was es nun sei), es quillt

fühlbar aus der Tiefe und Fülle des einheitlichen Grundes der Menschlichkeit! Was wir hier sehen, das vollzieht sich da und dort, jetzt und früher und später, wenn auch unter tausendfachen Aenderungen und Modificationen." Freilich sind Faust, Lear, Macbeth in einer weit fühlbareren, ausdrücklicheren, erschöpfenderen Weise „Repräsentanten einer allgemein menschlichen gewichtigen Wahrheit" als schlichtere, einfachere Naturen. Allein wird es möglich sein, hier eine Grenze zu ziehen? Wenn Faust symbolisch genannt wird, warum sollten denn nicht auch Gretchen, der Famulus, Valentin, ja Marthe symbolisch genannt werden? Könnte man z. B. nicht sagen, daß Valentin das Loos des derben, schlichten Herzens darstellt, das, sobald sich sein reflexionsloser Glaube, mit dem es an einem für einzig gehaltenen Gute hängt, durch die Hohlheit dieses Gutes als nichtig erweist, von einem gerade in seiner Einfachheit so furchtbaren Schmerze durchwühlt wird? Und beim Zusammentreffen von Gretchen und Marthe, fühlt da nicht jeder, daß das arglose Aufnehmen des bösen Samens, den diese in Gretchens unschuldiges Herz streut, der „Lauf der Welt" ist? — Der Symbolbegriff würde also durch die von Vischer zuletzt vorgenommene Ausdehnung alles Charakteristische einbüßen und mit „echt poetisch" gleichbedeutend sein.

Außerdem muß ich noch darauf hinweisen, daß das Merkmal, worauf Vischer die Erweiterung des Symbolischen gründet, nicht, wie die Eigenthümlichkeit des Symbolischen im engeren Sinne, specifisch-ästhetisch, sondern allgemein metaphysisch ist. Jenes „Plus" der Bedeutung bezieht sich auf das überall geltende metaphysische Verhältnis, wonach das Allgemeine, so innig es auch in das Einzelne eingehen mag, dennoch über dasselbe übergreift, über seine Schranken in weitere Zusammenhänge hinausscheint. Dies allgemeine Schicksal des Endlichen macht sich nun natürlich auch im Reiche des Schönen geltend, und sicherlich in den von Vischer hervorgehobenen Gestalten in

ganz besonders fühlbarer Weise. Die Aesthetik wird sich daher mit ihnen nach dieser Seite hin zu beschäftigen haben; nur ist es verwirrend, den Namen Symbol für sie zu gebrauchen. Denn wie ich schon oft hervorgehoben, liegt die Eigenthümlichkeit des von jedermann zunächst symbolisch Genannten direct in dem Verhältnisse von Bild und Bedeutung, Form und Inhalt, näher in der dunklen Ineinanderschiebung der für einander unangemessenen Glieder dieses Verhältnisses. Die Eigenthümlichkeit der von Vischer in das Symbolische zuletzt einbezogenen Gestalten hingegen entspringt aus dem Verhältnisse, das zwischen dem individuellen und dem allgemeinen Charakter des zunächst ganz ohne Rücksicht auf seine Form betrachteten Inhalts besteht. Es ist daher, auch wenn wir uns auf den Standpunkt Vischer's stellen, mit dieser zunächst und in erster Linie innerhalb des Inhalts bestehenden Spannung der von Vischer als hochsymbolisch bezeichneten Schöpfungen ganz wohl verträglich, daß das in ihnen zwischen Form und Inhalt bestehende Verhältnis, worauf es doch beim Symbolischen unwidersprechlich zunächst ankommt, ganz ebenso klar, lebensvoll und concret ist als bei den auch jetzt noch von Vischer als nicht-symbolisch bezeichneten Gestalten. Es findet also in jenen „hochsymbolischen" Schöpfungen das gerade Gegentheil des das Symbol im engeren, eigentlichen Sinne constituirenden Charakters statt.

Wiewohl Carriere in der zweiten Auflage seiner „Aesthetik" *) Vischer's Selbstkritik bereits kennt, so hält er doch principiell an der engen, historischen Bedeutung der Symbolik fest. Freilich sind auch hierüber seine Bestimmungen ohne sonderliche Schärfe, wie denn Schärfe überhaupt nicht

*) Moriz Carriere, Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst. Zweite Auflage. Leipzig, 1873.

zu den hervorragenden Eigenschaften dieses fortwährend entzückten, in Harmonie schwelgenden Aesthetikers gehört. Zuerst nennt er die Symbole, ähnlich wie Zimmermann, sichtbare „Zeichen des Gedankens“ (I, 466), und dann polemisirt er gegen Vischer, da dieser das Verhältniß von Idee und Bild im Symbol viel zu „äußerlich“ auffassen soll (I, 470)! In der Formfrage steht Carriere principiell auf demselben Standpunkt wie wir. Die Form ist ihm „das selbstgesetzte Maß innerer Bildungskraft“ (I, 101); Formen, die ohne Inhalt wären, sind unwirklich (I, 100). Farben, Töne, Linien, Flächen u. s. w. können nun aber doch nur symbolisch einen Inhalt ausdrücken. Diesen Zusammenhang bringt sich Carriere nicht zum Bewußtsein. Wohl nennt er das Licht das Symbol geistiger Klarheit (I, 286), das Roth das Symbol der jugendlichen Lebenslust und der Liebe (I, 289). Doch unterläuft hier dieser Ausdruck eben nur; Berechtigung hat ihm Carriere, da er das Symbol ausschließlich der erst beginnenden Kunst zuschreibt (I, 467), nicht gegeben. — Wo er von der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportionalität des Formalschönen spricht, opponirt er, und zwar mit Recht, gegen Lotze, nach dessen Ansicht, wie wir später sehen werden, diese Formen Symbole des Guten sind. Allein statt uns nun, wie man erwarten sollte, zu sagen, welcher Inhalt es denn sei, der sich in diesen Formen offenbare (wobei er unfehlbar auf die symbolische Bedeutung derselben hätte kommen müssen), wiederholt er nur den ganz allgemeinen, unbestimmten Satz, daß die Form das Wesen der Dinge unmittelbar erscheinen lasse (I, 105 ff.). — In Carriere's Aesthetik kommt überhaupt das individuell und charakteristisch Ausgeprägte gegenüber dem Ideal-Schönen zu kurz. Kein Wunder daher, wenn die Symbolik im weiteren Sinne abseits von seinen Ideengängen liegen bleibt.

Viertes Capitel.

Einfügung der Symbolik in den Bau der Aesthetik und ihre Ausführung ins Breite.

Mislicher Einfluß des dualistisch aufgefaßten Verhältnisses von Form und Inhalt auf die Symbolik.

(Köstlin.)

Sollte uns das Glück zu Theil werden, Vischer's „Aesthetik" in neuer Auflage zu erhalten, so würde der Symbolbegriff, wie die Ausführungen über die Bedeutung und Ausdehnung desselben in den „Kritischen Gängen" beweisen, darin eine grundlegende Rolle spielen. Köstlin nun ist es, der die Symbolik in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung in den Bau der Aesthetik mit vollem Bewußtsein eingefügt hat.*) Freilich gewinnt sie hier, wiewohl er darunter im Grunde dasselbe wie Vischer versteht, dennoch infolge des eigenthümlichen dualistischen Verhältnisses, das bei Köstlin zwischen Inhalt und Form des Schönen besteht, eine von der Auffassung Vischer's abweichende Stellung im Systeme.

Während bei Vischer der Gehalt im Schönen nur insofern in Betracht kommt, als er bis zur Oberfläche, bis zum äußeren Scheinen hervorgedrungen, also in reine Form aufgegangen ist, und die Form andererseits immer in der aus einem

*) Karl Köstlin, Aesthetik. Tübingen, 1869. — Die Bedeutung der Symbolik findet sich S. 321—326 behandelt.

Inhalte ins Anschauliche herausgewachsenen Oberfläche besteht: ist bei Köstlin eine jede der beiden Seiten, so innig sie sich auch mit einander verbinden sollen, dennoch ein „eigenes wesentliches Element des ästhetischen Lebens“ (67), eine jede nimmt „relative Selbständigkeit“ in Anspruch, kann bis zu einem gewissen Grade allein oder vorherrschend auftreten und Wirkung thun (312). Auf der einen Seite steht der menschlich interessante Inhalt mit seinem mehr stofflichen Interesse, auf der anderen die schöne Form, der nun freilich eine weit überwiegende Bedeutung eingeräumt wird. Der Fehler der bisherigen Aesthetik war, das Interesse für den Stoff von demjenigen für die Form nicht gehörig geschieden zu haben (53). Während Zimmermann in schroff einseitiger Weise die Form begünstigt, Hegel dagegen allzusehr auf Größe des Gehaltes dringt, widerfährt es Köstlin, daß er, in dem Bestreben, beide Einseitigkeiten zu vermeiden, in beide verfällt und zuerst in einseitiger Weise das Recht des Inhalts, dann ebenso einseitig das der Form vertheidigt. Allerdings ergänzen sich in den concreteren Ausführungen beide Einseitigkeiten, oder vielmehr, sie setzen sich gegenseitig herab, durchdringen sich zur Einheit und richten daher nicht im entferntesten die Verheerung im Reiche des Schönen an, wie sie etwa Zimmermann's Einseitigkeit im Gefolge hat.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, den ästhetischen Dualismus Köstlin's zu kritisiren. Nur darauf sei hingewiesen, welch ein mislicher, gefährlicher Zwiespalt hiedurch in den ästhetischen Genuß eintritt. Die Formschönheit des Gegenstandes *fesselt* uns an ihn mit Banden, in denen wir uns doch immer vollkommen *frei* fühlen, sie *befreit* uns daher zugleich von ihm (315). Nun aber bringt der Inhalt, da er sich, auch in dem vollendetsten Kunstwerke, zur Form in dem Verhältnisse eines bloßen Daneben befindet, auch für sich besonders einen Eindruck hervor. Dieser Eindruck aber ist von jenem ersteren

wesentlich verschieden. Der Inhalt bleibt für uns stets von stofflichem Interesse, wir fühlen uns persönlich an ihm betheiligt, wir besitzen nicht das Gefühl der ganz reinen Freiheit (314). Aus diesen beiden zu gleicher Zeit wirkenden Factoren setzt sich der ästhetische Genuß zusammen. Dieser muß daher ein verworrenes, dissonirendes Ineinander von stofflicher Gebundenheit und einer sich zugleich fortwährend in Spannungslosigkeit auflösenden Gebundenheit bilden. Nun wird aber niemand, der sein ästhetisches Genießen richtig beobachtet, in demselben etwas von diesem unklaren, widerspruchsvollen Gemische finden. Wäre wirklich dem ästhetischen Stoffe gegenüber keine reine Freiheit möglich, so wären wir nicht im Stande, uns während dieses Niedergezogenwerdens zum Stoffe dennoch in das Reich der „reinen Formen" zu erheben, eine „Erlösung aus irdischen Schranken" zu erfahren (315). Wohl sollen wir uns im ästhetischen Genusse von dem menschlichen Inhalte, der sich uns darbietet, im Innersten ergreifen lassen; allein dies innere Erzittern ist doch zugleich reine Spannungslosigkeit gegenüber dem Inhalte, freies Schweben über ihm, kein Verwickeltwerden mit seiner Einzelheit und Existenz, sondern — um mich eines ungefähren Bildes zu bedienen — freies Parallellaufen mit seinem Werden und Wachsen. Dieser Eindruck aber ist demjenigen, den Köstlin als von der Form ausgehend beschreibt, ganz analog; er wird daher wohl auch nur entstehen, wenn der Inhalt uns nicht isolirt, sondern ausschließlich als Form-geworden, als in das äußere Scheinen restlos eingegangen, berührt.

Diese Stellung Köstlin's in der Formfrage sollte vermuthen lassen, daß er die Symbolik, als die Negation jenes bloßen Daneben von Form und Inhalt, entweder gar nicht kenne, oder doch nicht als ästhetisch vollberechtigt gelten lasse. Glücklicherweise aber ist Köstlin nicht so consequent. Im Gegentheile, er führt den Symbolbegriff da ein, wo er zeigen

will, daß die Form immer nur Gestaltung eines Inhaltes ist (319), und daß selbst solche Formen, die, wie die Töne, gar keinen Inhalt darzustellen scheinen, sich schon von Natur in Harmonie mit einem Gegenstande befinden (326). Eben dies Verhältnis nun, daß die Formen naturgemäß an einen Inhalt, mit welchem sie specifische Aehnlichkeit haben, besonders aber an menschliche Zustände, Erlebnisse, Stimmungen, Affecte, Leidenschaften „anklingen", nennt Köstlin symbolisch (323; 325). Der menschliche Geist ist nicht so eng und knapp, so träge und stumpf, so blöde und todt, daß er mit der Form nicht zugleich auch Dinge sähe, an welche die Form ihn erinnern kann (324); er ist stark genug auf sich selber gerichtet, um in allem *sich*, ein Gegenbild von sich, ein Symbol des Menschlichen zu finden (325). Schon aus diesen allgemeinen Sätzen, noch mehr aber aus den überaus reichlichen Ausführungen einzelner Fälle von „Formsymbolik" ersehen wir, daß diese ihm, ebenso wie Vischer, das Hineinfühlen menschlicher Zustände in geometrische Formen, Licht, Farben, Töne u. s. w. bedeutet.

Da also nach Köstlin sich die Form ihrer Natur nach in Harmonie mit einem Inhalte befindet, so sollte man glauben, daß sich uns im Anschauen der Form unwillkürlich stets auch der von ihr dargestellte Inhalt zu eigen geben müsse, und daß es daher eine gewaltsame Abstraction, ja überhaupt ganz unmöglich sei, daß sich an die Form, rein als leere Form, ein ästhetischer Genuß knüpfe. Träfe dieser Schluß bei Köstlin zu, so wäre dies eine consequente Durchführung der einmal von ihm begangenen Inconsequenz. Allein seine dualistische Grundansicht wirkt auch da nach, wo er die ungetrennte Einheit beider Seiten fordert. Er schreibt nämlich der Form die Erzeugung eines *doppelten* ästhetischen Eindruckes zu: sie bringt, als vom Inhalte getrennt betrachtet, den Eindruck der *formalen* Schönheit und Nichtschönheit hervor, zweitens aber hat sie

sachlich symbolische Bedeutung; sie ist „beides: Gestaltung von eigenthümlichem Schönheitseindruck und Vergegenwärtigung, Ausdruck, Symbol gewisser Gegenstände“ (325 f.).

Es ist schwer einzusehen, wie der Mensch es anfangen solle, an der Form rein als solcher ästhetisches Gefallen zu finden. Wenn ich z. B. über eine Kugel oder einen Würfel meine Blicke kühl und ruhig schweifen lasse und von diesem kühlen Anschauen jede Inhaltsbeimischung fern zu halten suche, so daß mir nichts weiter zu Bewußtsein kommt, als daß mir jene Anschauung alle Punkte der Oberfläche als gleich weit vom Mittelpunkte entfernt, diese hingegen einen von sechs gleich großen quadratischen Flächen eingeschlossenen Körper zeigt: so ist in diesem Anschauen keine Spur von ästhetischem Wohlgefallen enthalten, es ist rein mathematisches, gleichgiltiges Anschauen. Wenn ich sage „mathematisches“ Anschauen, so meine ich damit natürlich nicht, daß es von mathematischen Reflexionen begleitet wäre, sondern ich habe jenes Anschauen im Sinne, welches man erhält, wenn man sich von dem Anschauen, wie es der Zweck mathematischer Betrachtung fordert, diesen Zweck selbst abgesondert denkt, also ein Anschauen, das, ohne weitere Reflexion darüber, nichts weiter als die Größenverhältnisse der Oberfläche, das Nebeneinander der Linien und Flächen auffaßt. Soll daraus eine ästhetische Anschauung werden, so müssen wir in der Regelmäßigkeit und Harmonie jener Körper das Harmoniebedürfnis unseres eigenen Inneren befriedigt, gewisse Bedingungen unseres psychischen Wohlgefühls bejaht finden. Doch kann diese Mitbetheiligung des Subjectes an dem Zustandekommen des ästhetischen Anschauens unmöglich nur allgemein und abstract sein, als würden durch die angeschauten Formen nur gewisse allgemeinste Gesetze unseres Inneren, nur ganz allgemeine kahle Formen unseres Gefühlsablaufes, kein charakteristischer Seeleninhalt in Anspruch genommen. Die Formen der Körper zeigen uns eine ganz bestimmte, charak-

teriſtiſche Harmonie. Darum iſt es ganz unmöglich, daß ihnen nicht auch eine ganz beſtimmte, eigenartig gefärbte Harmonie unſeres Gemüthes, alſo ein ganz beſtimmtes Gebilde unſeres Fühlens correſpondirte. Würden wir nur formell harmoniſch erregt, ſo wäre gerade das Eigenthümliche jener äußeren Formen blos für das kalte, gleichgiltige Auge da und käme mit der ſeeliſchen Befriedigung in gar keine Berührung, wirkte alſo gar nicht äſthetiſch. Kugel und Würfel wirken nur dann äſthetiſch, wenn jene, natürlich nur dunkel und ahnungsweiſe, als Harmonie des ruhigen, ſeligen, in ſich unendlichen Beſchloſſenſeins, dieſer dagegen als Harmonie einer trägen, proſaiſchen, unbehilflichen Regelmäßigkeit gefühlt wird. Das Regelmäßige abgeſehen von dieſer Beſeelung wirkt bloß mathematiſch, gleichgiltig, berührt nicht die Seele, trifft nur das Auge. Wohl ſoll der äſthetiſch Genießende ganz Auge ſein, allein nicht todtes Auge, ſondern Auge, in das ſich ihm ſeine Seele, ſein Daſeinsgefühl gelegt hat. Dem ſeelenloſen, allein auf ſich geſtellten Auge müßte ein Rechteck gerade ſo gleichgiltig ſein als ein Quadrat oder Rhomboid oder ganz unregelmäßiges Viereck. Unluſt könnte es erſt dann empfinden, wenn eine Geſtalt ein läſtiges, unbequemes Empor-, Hinab- oder Seitwärtsblicken erforderlich machte; und das Aufhören dieſer dem Auge geſtellten unbequemen Zumuthung brächte dann Luſt mit ſich. Bei dem vom ſeeliſchen Leben abgetrennten Anſchauen der Formaliſten läßt ſich daher höchſtens von phyſiſcher Luſt und Unluſt reden. — Was hier mit Bezug auf die Körperformen geſagt iſt, könnte ebenſo leicht hinſichtlich der Farben und Töne ausgeführt werden.*)

Betrachten wir nun die Wanderung Köſtlin's durch die Reiche der Körperformen, des Lichts, der Farben, Töne, Pflanzen,

*) Vergl. hiezu die Anmerkung zum ſiebenten Abſchnitt dieſer Schrift, wo dieſer Punkt in anderem Zuſammenhange erörtert wird.

so werden wir finden, daß überall, wo er den ästhetischen Eindruck der Formen beschreibt, und zwar auch da, wo die von ihm gebrauchten charakterisirenden Ausdrücke zunächst keine inhaltliche Mitbetheiligung der Seele zu enthalten scheinen, sie dennoch bei näherem Zusehen nur unter Voraussetzung eines symbolischen Verhaltens verstanden werden können, daß also Köstlin jenen reinen, von aller Symbolik freien Schönheitseindruck in Wahrheit nirgends beschreibt, sondern unwillkürlich überall Beispiele für die Symbolik bringt. Wo er z. B. die Eigenthümlichkeit der Farbenschönheit ganz im allgemeinen betrachtet, erwähnt er erst ganz gegen das Ende (467) die geistige Bedeutung der Farbe, ihren Eindruck auf Stimmung und Empfindung. Und doch liegt in allem, was er vorher als Farbenschönheit anführt, geistige Bedeutung, Unterschiebung von menschlichen Stimmungen und Daseinsgefühlen als Voraussetzung eingeschlossen. Die Farbe bringt den Eindruck der Lebendigkeit, Saftigkeit, Wärme und Fülle des Daseins hervor (464 f.). Dieser Eindruck ist aber doch wohl erst dann ästhetisch, wenn wir uns nicht etwa nur die kalte, abstracte Vorstellung machen, daß hinter der Farbe der Dinge ein Lebens-, ein Circulationsproceß vor sich zu gehen scheine, sondern wenn wir unser eigenes Lebensgefühl, eine dem Säfteprocesse, der Daseinswärme und Daseinsfülle analoge Gestaltung unseres Daseinsgefühles, also ein inneres, seelisches Quellen, Strömen, Glühen unmittelbar in die Farben hineinschauen. Sonst fänden wir ja nicht uns selbst in der Farbeneigenthümlichkeit bejaht, und von Gefallen und Misfallen könnte keine Rede sein. Nur unter Voraussetzung jenes symbolischen Leihens ist es wahr, daß „Lebensfreude und Farbenfreude eines und dasselbe ist“ (465). Und wenn Köstlin weiter hervorhebt, daß die Farbe zu dem Eindruck des Vollen und Dichten doch auch den einer reizenden Feinheit hinzufüge (466), so fragen wir: könnte von der Feinheit der Farbe jener mächtige Reiz ausgehen, wenn

nicht durch sie über unser ganzes Daseinsgefühl eine gewisse Verfeinerung, ein durchsichtiges, leichtes Schweben käme und dies uns mit der Farbe unwillkürlich in Eins zusammenflösse? Noch deutlicher tritt das stillschweigende Voraussetzen des Symbolisirens hervor, wenn es weiter heißt, daß die Farbe mild und weich erscheint, uns sänftiglich, freundlich anschaut (467). — Etwas Aehnliches findet in Köstlin's Behandlung des Tones statt. Wo er das allgemeine Wesen des Tones darstellt (521 ff.), spielt überall bereits die symbolische Auffassung herein, während er doch der „Symbolik des Tones" einen eigenen späteren Abschnitt widmet. Der Ton wirkt „reeller" als das Licht, er faßt uns unwiderstehlich an, wir sind in seiner Gewalt, wir fließen mit ihm zusammen, er versetzt uns in sich und sich in uns, er gibt uns das Gefühl, daß es um uns lebt und daß wir selber leben (523). Wie soll nun der Ton jemals in der Weise einer nur formalen Schönheit wirken können, wenn es doch in seinem Wesen liegt, mit ihm zugleich unser ganzes Daseinsgefühl erklingen zu lassen und so unmittelbar die Täuschung hervorzubringen, als klänge uns unser erhöhtes Daseinsgefühl aus ihm selber entgegen? — Ich muß es mir versagen, weitere Belege für dies stillschweigende Zugrundeliegen der Symbolik anzuführen.

Zur vollständigen Würdigung der Verdienste, die sich Köstlin um die Symbolik erworben hat, gehört ein nachdrücklicher Hinweis darauf, daß er dieselbe, wie sonst wohl noch niemand, ins Breite geführt und ihr naturgemäßes Vorkommen auf allen Gebieten bis ins Einzelste nachgewiesen hat. Die abstracten Körpergestalten (und zwar zuerst die runden und rundlichen, dann die mannichfachen kantigen und endlich die zahlreichen zusammengesetzten Formen) behandelt er mit ebenso ausführlichem Eingehen in das allgemeine Wesen und in die einzelnen charakteristischen Arten, als die Reiche des Lichtes, der Farben und der Töne. Dies sind erst die in abstracter

Allgemeinheit, ohne Zusammenhang mit den concreten Naturgebilden betrachteten Formen der Naturerscheinungen. Nach ihnen durchwandert Köstlin die concrete, individualisirte, und zwar zuerst die unorganische, dann die organische Natur, wobei er die Symbolik der Pflanzenwelt mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt. Es kann nicht meine Aufgabe sein, aus dieser reichen Fundgrube trefflicher Beispiele von Symbolisirung dem Leser auch nur Einiges vorzuführen. Hervorheben will ich nur, mit welch feinsinniger Einfühlung Köstlin den seelischen Gehalt der einzelnen Formen herauszustellen weiß, und wie er keineswegs eine jede der Formen in eine einzige Bedeutung hineinzwingt, sondern ihr nach den verschiedenen Anknüpfungspunkten, die sie dem Gefühl darbietet, eine Mannichfaltigkeit von Bedeutungen, theils verwandten, in einander übergehenden, theils entgegengesetzten, unterlegt. Freilich wird ein Leser, der unfähig ist, oder dem es widersteht, seine allersubjectivsten Regungen mit analysirendem Auge zu betrachten und sich ihre Factoren zum Bewußtsein zu bringen, über den Reichthum von bestimmten Bezügen, die Köstlin in einer Farbe, einer Körperform u. s. w. finden will, ungläubig den Kopf schütteln. Doch sollte er nur bedenken, daß einer jeden Ausdeutung regelmäßig eigentlich die Anmerkung folgen sollte, daß im Gemüthe des ästhetisch Genießenden die mannichfachen Bedeutungen keineswegs so ausdrücklich und mit so unterscheidendem Bewußtsein, wie sie der Verfasser ausgesprochen, sondern weit gedämpfter, dunkler, weit mehr mit einander gemischt vorkommen, daß also der Leser die Ausdeutung abgeschwächt zu nehmen, ins Unbestimmte zu wenden habe.

Hier bietet sich Gelegenheit, auf die Frage einzugehen, ob die Naturformen auch ohne Zusammenhang mit einem concreten Ganzen, in abstracter Isolirung betrachtet, also etwa eine auf eine Tafel gezeichnete Gerade oder Ellipse oder, sei es eine, sei es mehrere auf ein Brett hingestrichene Farben,

einen eigentlich ästhetischen Eindruck hervorbringen. Ich glaube, daß Vischer mit der Behauptung Recht hat, daß solche vereinzelte, in kein Zusammenwirken mit vielem Anderen gebrachte Farben, Töne, Linien, Flächen u. s. w. uns nicht in merklicher Weise ästhetisch afficiren. Er sagt in den „Kritischen Gängen“: „Eine große verticale Linie, auf dem Papier gezogen oder durch eine aufgerichtete Stange dargestellt, wird uns kaum entfernt daran erinnern, in welche Stimmung sie uns versetzen würde, wenn sie als die Erstreckung eines steilen, hohen Berges vor uns emporwüchse, wenn sie uns da nöthigte, mit ihr zu steigen und an dies und das zu denken, was bildlich und unbildlich steigt“ (VI, 37). Doch gibt er zu, daß ein Abschein, ein Schimmer von Symbolik auch auf die abstracten physikalischen Erscheinungen fällt: „Farben auch ohne Körper, dessen innere Mischung und Stimmung sie ausdrücken, Linien und Flächen auch ohne individuelle Gestalten, deren Grenze sie wären, Accorde auch außerhalb einer Composition, Versmaße in Lauten ohne Worte vorgetragen: das alles sehen und vernehmen wir allerdings nicht, ohne daß ein schwacher Schimmer von symbolisch beseelender Phantasie sich in die Wahrnehmung legt; allein in der That ist doch dieser Schimmer gar zu schwach, um Beseelung, ästhetisches Leben zu begründen“ (VI, 36). In diesen Bemerkungen Vischer's wird wohl jedermann seine eigenen Erfahrungen bestätigt finden. Wenn durch eine friedliche, einsame Abendlandschaft ein Klang aus weiter Ferne herübertönt und leise verhallt, so klingt aus diesem einzelnen Ton eine ganze Unendlichkeit von sehnsuchtsvollen Ahnungen heraus. Hier findet eben ein Zusammenwirken des einzelnen Tones mit den vielen anderen verwandten Factoren statt, aus denen sich der landschaftliche Eindruck zusammensetzt. Dagegen wird sich an einen einzelnen Ton oder Accord, der in einem Zimmer auf dem Klaviere angeschlagen wird, kaum ein merklicher ästhetischer Eindruck knüpfen.

Ist es daher nicht eine Verirrung, wenn Köstlin die abstracten Formen (geometrische Körper, Flächen, Linien, Farben u. s. w.) auf ihren ästhetischen Eindruck hin betrachtet? Es ist dabei zu bedenken, daß die isolirten, abstract geometrischen und abstract-physikalischen Formen schließlich doch die concreten Ganzen mit ihrem lebendigen ästhetischen Eindruck zusammensetzen und daher, als Factoren derselben, doch wohl auch einen gewissen, wenn auch vieldeutigen, schwankenden ästhetischen Charakter an sich tragen müssen. Nur wird dieser Charakter, so lange die Form nicht durch andere lebendig mit ihr zusammenhängende Formen in ihrer Eigenthümlichkeit gehoben, verstärkt, belebt wird, unbetont, latent bleiben und auch dem seelenvoll anschauenden Auge nicht auffallen. Will der Aesthetiker nun den symbolischen Eindruck einer abstracten Form darstellen, so fließt ihm aus einer Menge concreter Gestalten, in denen sie als Factor vorkommt, die Bedeutung, die sie in den verschiedenen Gebilden hat, in einen ungefähren gemeinsamen Charakter zusammen, und mit Recht legt er dann das so aus concreter Betrachtung Gewonnene der abstracten Form bei; denn latent kommt es ihr ja zu. Uebrigens darf man zugestehen, daß jemand, der darauf ausgeht, aus allem, was ihm begegnet, den symbolischen Gehalt herauszufühlen, sich ganz wohl auch in abstracte Formen derart hineinleben kann, daß ihm aus der sinnigen Versenkung in dieselben die symbolische Bedeutung, die sie in fühlbarer Weise doch erst in concretem Zusammenhang gewinnen, offenbar wird. Freilich wird ihn hierin wohl die Erinnerung an die concreten Gebilde, an denen die betreffende abstracte Form vorzukommen pflegt, mehr oder weniger bewußt unterstützen.

Anmerkung.

Annäherung an das Symbol von der „Idee der Vollkommenheit“ aus.

(Zeising.)

Hier sei auch auf Zeising hingewiesen, wiewohl er in keinem bewußt und ausdrücklich hervorgehobenen Verhältnisse zur Symbolik steht.*) Seine „Aesthetischen Forschungen“ sind zu einer Zeit geschrieben, wo sich der scharfe Gegensatz der formalistischen Aesthetik zur „Gehaltsästhetik“ noch nicht ausgebildet hatte. Sonst hätte es Zeising zum Bewußtsein kommen müssen, in wie nahem Verhältnisse er zur Symbolik steht.

Besonders eingehend beschäftigt er sich mit der formalen Schönheit der Regelmäßigkeit, der Symmetrie und der Proportionalität. Da er nun hierbei auf den Stimmungsausdruck der Formen fast gar nicht zu reden kommt, sondern immer nur die Formverhältnisse selber im Auge behält, so könnte man glauben, er finde, gleich Zimmermann, das Schöne allein in der inhaltleeren Form. Allein dann vergäße man die metaphysische Grundlage, auf der Zeising's ästhetisches System in strenger Consequenz aufgebaut ist. Dieselben Kategorien, nach

*) Adolf Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M., 1855.

sachlich symbolische Bedeutung; sie ist „beides: Gestaltung von eigenthümlichem Schönheitseindruck und Vergegenwärtigung, Ausdruck, Symbol gewisser Gegenstände“ (325 f.).

Es ist schwer einzusehen, wie der Mensch es anfangen solle, an der Form rein als solcher ästhetisches Gefallen zu finden. Wenn ich z. B. über eine Kugel oder einen Würfel meine Blicke kühl und ruhig schweifen lasse und von diesem kühlen Anschauen jede Inhaltsbeimischung fern zu halten suche, so daß mir nichts weiter zu Bewußtsein kommt, als daß mir jene Anschauung alle Punkte der Oberfläche als gleich weit vom Mittelpunkte entfernt, diese hingegen einen von sechs gleich großen quadratischen Flächen eingeschlossenen Körper zeigt: so ist in diesem Anschauen keine Spur von ästhetischem Wohlgefallen enthalten, es ist rein mathematisches, gleichgiltiges Anschauen. Wenn ich sage „mathematisches“ Anschauen, so meine ich damit natürlich nicht, daß es von mathematischen Reflexionen begleitet wäre, sondern ich habe jenes Anschauen im Sinne, welches man erhält, wenn man sich von dem Anschauen, wie es der Zweck mathematischer Betrachtung fordert, diesen Zweck selbst abgesondert denkt, also ein Anschauen, das, ohne weitere Reflexion darüber, nichts weiter als die Größenverhältnisse der Oberfläche, das Nebeneinander der Linien und Flächen auffaßt. Soll daraus eine ästhetische Anschauung werden, so müssen wir in der Regelmäßigkeit und Harmonie jener Körper das Harmoniebedürfnis unseres eigenen Inneren befriedigt, gewisse Bedingungen unseres psychischen Wohlgefühls bejaht finden. Doch kann diese Mitbetheiligung des Subjectes an dem Zustandekommen des ästhetischen Anschauens unmöglich nur allgemein und abstract sein, als würden durch die angeschauten Formen nur gewisse allgemeinste Gesetze unseres Inneren, nur ganz allgemeine kahle Formen unseres Gefühlsablaufes, kein charakteristischer Seeleninhalt in Anspruch genommen. Die Formen der Körper zeigen uns eine ganz bestimmte, charak-

teriſtiſche Harmonie. Darum iſt es ganz unmöglich, daß ihnen nicht auch eine ganz beſtimmte, eigenartig gefärbte Harmonie unſeres Gemüthes, alſo ein ganz beſtimmtes Gebilde unſeres Fühlens correſpondirte. Würden wir nur formell harmoniſch erregt, ſo wäre gerade das Eigenthümliche jener äußeren Formen blos für das kalte, gleichgiltige Auge da und käme mit der ſeeliſchen Befriedigung in gar keine Berührung, wirkte alſo gar nicht äſthetiſch. Kugel und Würfel wirken nur dann äſthetiſch, wenn jene, natürlich nur dunkel und ahnungsweiſe, als Harmonie des ruhigen, ſeligen, in ſich unendlichen Beſchloſſenſeins, dieſer dagegen als Harmonie einer trägen, proſaiſchen, unbehilflichen Regelmäßigkeit gefühlt wird. Das Regelmäßige abgeſehen von dieſer Beſeelung wirkt bloß mathematiſch, gleichgiltig, berührt nicht die Seele, trifft nur das Auge. Wohl ſoll der äſthetiſch Genießende ganz Auge ſein, allein nicht todtes Auge, ſondern Auge, in das ſich ihm ſeine Seele, ſein Daſeinsgefühl gelegt hat. Dem ſeelenloſen, allein auf ſich geſtellten Auge müßte ein Rechteck gerade ſo gleichgiltig ſein als ein Quadrat oder Rhomboid oder ganz unregelmäßiges Viereck. Unluſt könnte es erſt dann empfinden, wenn eine Geſtalt ein läſtiges, unbequemes Empor-, Hinab- oder Seitwärtsblicken erforderlich machte; und das Aufhören dieſer dem Auge geſtellten unbequemen Zumuthung brächte dann Luſt mit ſich. Bei dem vom ſeeliſchen Leben abgetrennten Anſchauen der Formaliſten läßt ſich daher höchſtens von phyſiſcher Luſt und Unluſt reden. — Was hier mit Bezug auf die Körperformen geſagt iſt, könnte ebenſo leicht hinſichtlich der Farben und Töne ausgeführt werden.*)

Betrachten wir nun die Wanderung Köſtlin's durch die Reiche der Körperformen, des Lichts, der Farben, Töne, Pflanzen,

---

*) Vergl. hiezu die Anmerkung zum ſiebenten Abſchnitt dieſer Schrift, wo dieſer Punkt in anderem Zuſammenhange erörtert wird.

so werden wir finden, daß überall, wo er den ästhetischen Eindruck der Formen beschreibt, und zwar auch da, wo die von ihm gebrauchten charakterisirenden Ausdrücke zunächst keine inhaltliche Mitbetheiligung der Seele zu enthalten scheinen, sie dennoch bei näherem Zusehen nur unter Voraussetzung eines symbolischen Verhaltens verstanden werden können, daß also Köstlin jenen reinen, von aller Symbolik freien Schönheitseindruck in Wahrheit nirgends beschreibt, sondern unwillkürlich überall Beispiele für die Symbolik bringt. Wo er z. B. die Eigenthümlichkeit der Farbenschönheit ganz im allgemeinen betrachtet, erwähnt er erst ganz gegen das Ende (467) die geistige Bedeutung der Farbe, ihren Eindruck auf Stimmung und Empfindung. Und doch liegt in allem, was er vorher als Farbenschönheit anführt, geistige Bedeutung, Unterschiebung von menschlichen Stimmungen und Daseinsgefühlen als Voraussetzung eingeschlossen. Die Farbe bringt den Eindruck der Lebendigkeit, Saftigkeit, Wärme und Fülle des Daseins hervor (464 f.). Dieser Eindruck ist aber doch wohl erst dann ästhetisch, wenn wir uns nicht etwa nur die kalte, abstracte Vorstellung machen, daß hinter der Farbe der Dinge ein Lebens-, ein Circulationsproceß vor sich zu gehen scheine, sondern wenn wir unser eigenes Lebensgefühl, eine dem Säfteprocesse, der Daseinswärme und Daseinsfülle analoge Gestaltung unseres Daseinsgefühles, also ein inneres, seelisches Quellen, Strömen, Glühen unmittelbar in die Farben hineinschauen. Sonst fänden wir ja nicht uns selbst in der Farbeneigenthümlichkeit bejaht, und von Gefallen und Misfallen könnte keine Rede sein. Nur unter Voraussetzung jenes symbolischen Leihens ist es wahr, daß „Lebensfreude und Farbenfreude eines und dasselbe ist“ (465). Und wenn Köstlin weiter hervorhebt, daß die Farbe zu dem Eindruck des Vollen und Dichten doch auch den einer reizenden Feinheit hinzufüge (466), so fragen wir: könnte von der Feinheit der Farbe jener mächtige Reiz ausgehen, wenn

nicht durch sie über unser ganzes Daseinsgefühl eine gewisse Verfeinerung, ein durchsichtiges, leichtes Schweben käme und dies uns mit der Farbe unwillkürlich in Eins zusammenflösse? Noch deutlicher tritt das stillschweigende Voraussetzen des Symbolisirens hervor, wenn es weiter heißt, daß die Farbe mild und weich erscheint, uns sänftiglich, freundlich anschaut (467). — Etwas Aehnliches findet in Köstlin's Behandlung des Tones statt. Wo er das allgemeine Wesen des Tones darstellt (521 ff.), spielt überall bereits die symbolische Auffassung herein, während er doch der „Symbolik des Tones" einen eigenen späteren Abschnitt widmet. Der Ton wirkt „reeller" als das Licht, er faßt uns unwiderstehlich an, wir sind in seiner Gewalt, wir fließen mit ihm zusammen, er versetzt uns in sich und sich in uns, er gibt uns das Gefühl, daß es um uns lebt und daß wir selber leben (523). Wie soll nun der Ton jemals in der Weise einer nur formalen Schönheit wirken können, wenn es doch in seinem Wesen liegt, mit ihm zugleich unser ganzes Daseinsgefühl erklingen zu lassen und so unmittelbar die Täuschung hervorzubringen, als klänge uns unser erhöhtes Daseinsgefühl aus ihm selber entgegen? — Ich muß es mir versagen, weitere Belege für dies stillschweigende Zugrundeliegen der Symbolik anzuführen.

Zur vollständigen Würdigung der Verdienste, die sich Köstlin um die Symbolik erworben hat, gehört ein nachdrücklicher Hinweis darauf, daß er dieselbe, wie sonst wohl noch niemand, ins Breite geführt und ihr naturgemäßes Vorkommen auf allen Gebieten bis ins Einzelste nachgewiesen hat. Die abstracten Körpergestalten (und zwar zuerst die runden und rundlichen, dann die mannichfachen kantigen und endlich die zahlreichen zusammengesetzten Formen) behandelt er mit ebenso ausführlichem Eingehen in das allgemeine Wesen und in die einzelnen charakteristischen Arten, als die Reiche des Lichtes, der Farben und der Töne. Dies sind erst die in abstracter

Allgemeinheit, ohne Zusammenhang mit den concreten Naturgebilden betrachteten Formen der Naturerscheinungen. Nach ihnen durchwandert Köstlin die concrete, individualisirte, und zwar zuerst die unorganische, dann die organische Natur, wobei er die Symbolik der Pflanzenwelt mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt. Es kann nicht meine Aufgabe sein, aus dieser reichen Fundgrube trefflicher Beispiele von Symbolisirung dem Leser auch nur Einiges vorzuführen. Hervorheben will ich nur, mit welch feinsinniger Einfühlung Köstlin den seelischen Gehalt der einzelnen Formen herauszustellen weiß, und wie er keineswegs eine jede der Formen in eine einzige Bedeutung hineinzwingt, sondern ihr nach den verschiedenen Anknüpfungspunkten, die sie dem Gefühl darbietet, eine Mannichfaltigkeit von Bedeutungen, theils verwandten, in einander übergehenden, theils entgegengesetzten, unterlegt. Freilich wird ein Leser, der unfähig ist, oder dem es widersteht, seine allersubjectivsten Regungen mit analysirendem Auge zu betrachten und sich ihre Factoren zum Bewußtsein zu bringen, über den Reichthum von bestimmten Bezügen, die Köstlin in einer Farbe, einer Körperform u. s. w. finden will, ungläubig den Kopf schütteln. Doch sollte er nur bedenken, daß einer jeden Ausdeutung regelmäßig eigentlich die Anmerkung folgen sollte, daß im Gemüthe des ästhetisch Genießenden die mannichfachen Bedeutungen keineswegs so ausdrücklich und mit so unterscheidendem Bewußtsein, wie sie der Verfasser ausgesprochen, sondern weit gedämpfter, dunkler, weit mehr mit einander gemischt vorkommen, daß also der Leser die Ausdeutung abgeschwächt zu nehmen, ins Unbestimmte zu wenden habe.

Hier bietet sich Gelegenheit, auf die Frage einzugehen, ob die Naturformen auch ohne Zusammenhang mit einem concreten Ganzen, in abstracter Isolirung betrachtet, also etwa eine auf eine Tafel gezeichnete Gerade oder Ellipse oder, sei es eine, sei es mehrere auf ein Brett hingestrichene Farben,

einen eigentlich ästhetischen Eindruck hervorbringen. Ich glaube, daß Vischer mit der Behauptung Recht hat, daß solche vereinzelte, in kein Zusammenwirken mit vielem Anderen gebrachte Farben, Töne, Linien, Flächen u. s. w. uns nicht in merklicher Weise ästhetisch afficiren. Er sagt in den „Kritischen Gängen“: „Eine große verticale Linie, auf dem Papier gezogen oder durch eine aufgerichtete Stange dargestellt, wird uns kaum entfernt daran erinnern, in welche Stimmung sie uns versetzen würde, wenn sie als die Erstreckung eines steilen, hohen Berges vor uns emporwüchse, wenn sie uns da nöthigte, mit ihr zu steigen und an dies und das zu denken, was bildlich und unbildlich steigt“ (VI, 37). Doch gibt er zu, daß ein Abschein, ein Schimmer von Symbolik auch auf die abstracten physikalischen Erscheinungen fällt: „Farben auch ohne Körper, dessen innere Mischung und Stimmung sie ausdrücken, Linien und Flächen auch ohne individuelle Gestalten, deren Grenze sie wären, Accorde auch außerhalb einer Composition, Versmaße in Lauten ohne Worte vorgetragen: das alles sehen und vernehmen wir allerdings nicht, ohne daß ein schwacher Schimmer von symbolisch beseelender Phantasie sich in die Wahrnehmung legt; allein in der That ist doch dieser Schimmer gar zu schwach, um Beseelung, ästhetisches Leben zu begründen“ (VI, 36). In diesen Bemerkungen Vischer's wird wohl jedermann seine eigenen Erfahrungen bestätigt finden. Wenn durch eine friedliche, einsame Abendlandschaft ein Klang aus weiter Ferne herübertönt und leise verhallt, so klingt aus diesem einzelnen Ton eine ganze Unendlichkeit von sehnsuchtsvollen Ahnungen heraus. Hier findet eben ein Zusammenwirken des einzelnen Tones mit den vielen anderen verwandten Factoren statt, aus denen sich der landschaftliche Eindruck zusammensetzt. Dagegen wird sich an einen einzelnen Ton oder Accord, der in einem Zimmer auf dem Klaviere angeschlagen wird, kaum ein merklicher ästhetischer Eindruck knüpfen.

Ist es daher nicht eine Verirrung, wenn Köstlin die abstracten Formen (geometrische Körper, Flächen, Linien, Farben u. s. w.) auf ihren ästhetischen Eindruck hin betrachtet? Es ist dabei zu bedenken, daß die isolirten, abstract geometrischen und abstract physikalischen Formen schließlich doch die concreten Ganzen mit ihrem lebendigen ästhetischen Eindruck zusammensetzen und daher, als Factoren derselben, doch wohl auch einen gewissen, wenn auch vieldeutigen, schwankenden ästhetischen Charakter an sich tragen müssen. Nur wird dieser Charakter, so lange die Form nicht durch andere lebendig mit ihr zusammenhängende Formen in ihrer Eigenthümlichkeit gehoben, verstärkt, belebt wird, unbetont, latent bleiben und auch dem seelenvoll anschauenden Auge nicht auffallen. Will der Aesthetiker nun den symbolischen Eindruck einer abstracten Form darstellen, so fließt ihm aus einer Menge concreter Gestalten, in denen sie als Factor vorkommt, die Bedeutung, die sie in den verschiedenen Gebilden hat, in einen ungefähren gemeinsamen Charakter zusammen, und mit Recht legt er dann das so aus concreter Betrachtung Gewonnene der abstracten Form bei; denn latent kommt es ihr ja zu. Uebrigens darf man zugestehen, daß jemand, der darauf ausgeht, aus allem, was ihm begegnet, den symbolischen Gehalt herauszufühlen, sich ganz wohl auch in abstracte Formen derart hineinleben kann, daß ihm aus der sinnigen Versenkung in dieselben die symbolische Bedeutung, die sie in fühlbarer Weise doch erst in concretem Zusammenhang gewinnen, offenbar wird. Freilich wird ihn hierin wohl die Erinnerung an die concreten Gebilde, an denen die betreffende abstracte Form vorzukommen pflegt, mehr oder weniger bewußt unterstützen.

Anmerkung.

Annäherung an das Symbol von der „Idee der Vollkommenheit“ aus.

(Zeising.)

Hier sei auch auf Zeising hingewiesen, wiewohl er in keinem bewußt und ausdrücklich hervorgehobenen Verhältnisse zur Symbolik steht.*) Seine „Aesthetischen Forschungen“ sind zu einer Zeit geschrieben, wo sich der scharfe Gegensatz der formalistischen Aesthetik zur „Gehaltsästhetik“ noch nicht ausgebildet hatte. Sonst hätte es Zeising zum Bewußtsein kommen müssen, in wie nahem Verhältnisse er zur Symbolik steht.

Besonders eingehend beschäftigt er sich mit der formalen Schönheit der Regelmäßigkeit, der Symmetrie und der Proportionalität. Da er nun hierbei auf den Stimmungsausdruck der Formen fast gar nicht zu reden kommt, sondern immer nur die Formverhältnisse selber im Auge behält, so könnte man glauben, er finde, gleich Zimmermann, das Schöne allein in der inhaltleeren Form. Allein dann vergäße man die metaphysische Grundlage, auf der Zeising's ästhetisches System in strenger Consequenz aufgebaut ist. Dieselben Kategorien, nach

*) Adolf Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M., 1855.

denen bei ihm die Gottheit sich gliedert, wirken durch alle Gebiete der Natur und des Geistes hindurch. So bringen sie auch das Schöne in innigen Zusammenhang mit dem Göttlichen; im Schönen erscheint das Göttliche selber. Was wir am Schönen die Form nennen, bezeichnet Zeising als „Scheinhaftigkeit". Diese mache aber noch nicht das ganze Schöne aus. Ueberall, wo Schönes existire, müsse sich mit der „Scheinhaftigkeit" als zweite, ebenbürtige Qualität die „Vollkommenheit" verbinden (104 ff.). Da er nun unter „Vollkommenheit" die „Göttlichkeit, sofern sie sich durch die Welt innerhalb des Geistes als Idee offenbart" (80), versteht, so muß seine Ansicht offenbar dahin gehen, daß in der schönen Form stets ein Ideales, Göttliches seinen Ausdruck und Widerschein finde, daß selbst in der ärmsten Gestalt das Schöne nicht leer und ideenlos sei. Und so sagt er denn selbst, daß das Schöne überall „eine das Urbild des Vollkommenen in sich wiederholende und abspiegelnde Emanation und Specification des Vollkommenen" (123) darstelle. Wir müssen im Schönen die Welt „als das vollkommene Bild der Gottheit" zu erblicken glauben (131). Sobald sich das Einzelne „als Abbild der Welt" darstellt, ist es im Stande, den vollen Genuß des Schönen zu erwecken (136).

Da im Schönen die „Scheinhaftigkeit" nicht getrennt von der „Vollkommenheit" existirt, beide nicht nebeneinander herlaufen, sondern „sich gegenseitig durchdringen", so muß auch in den abstracten, scheinbar inhaltleeren Formen der Symmetrie, Proportionalität u. s. w. irgend etwas von der Bedeutung des Göttlichen enthalten sein. Und so sagt denn auch Zeising, daß der Kreis die Idee der Einheit und ebenso vollkommen die der unendlichen Verschiedenheit ausdrücke (173 f.), daß der goldene Schnitt, dessen Bedeutung für das ästhetische Gebiet er entdeckt, allerdings auch weit überschätzt hat, einen „die Idee mit der Wirklichkeit, die Einheit mit der

Verschiedenheit, das Unendliche mit dem Endlichen vermittelnden Charakter" habe (184), u. s. w. Allerdings hätte er nun nicht bei diesen ganz abstracten Bestimmungen stehen bleiben sollen. Denn niemand, der sich dem einfachen ästhetischen Anschauen jener Formen hingibt, wird das, was er dabei fühlt, in jenen Ideen von weltumfassender Bedeutung und voller begriffsmäßiger Bestimmtheit ausgedrückt finden. Im Kreise, Sechsecke u. s. w. kann das Göttliche doch nur als schwacher Schein, als bloße Andeutung enthalten sein. Demgemäß wird auch das Anschauen jener Formen nur eine dunkle Ahnung des Göttlichen in sich tragen können; dem schwachen Schein von Idee oder „Göttlichkeit" werden gewisse Gefühle und Stimmungen entsprechen, die nur als allerletzten begriffsmäßigen unbewußten Hintergrund jene hohen und höchsten Kategorien der absoluten Einheit, Unendlichkeit u. s. w. enthalten. Auf diese Gefühle und Stimmungen also hätte Zeising eingehen sollen. Daß er dies versäumt, liegt in der ganzen Richtung seiner Aesthetik. Diese hat einen viel zu metaphysischen und viel zu objectiven Charakter; die subjective Seite des Schönen wird zu wenig berücksichtigt. Soll die dem Schönen zu Grunde liegende „Idee der Vollkommenheit" ästhetische Bedeutung haben, so muß sie natürlich in das ästhetische Fühlen und Genießen eingehen. Dies aber kann sie nicht in Gestalt jener absoluten Begriffe, sondern nur in Gestalt concreter menschlicher Gefühle und Stimmungen. — Man sieht also: die Wendung ins Subjective hin würde Zeising direct zu unserer Auffassung des Symbolbegriffes hingeführt haben.

Wie wenig übrigens Zeising den Formalästhetikern zugesellt werden darf, zeigt sich vor allem darin, daß er den Linien und Flächen, die, wie wir eben sahen, auch schon in ihrer Abstractheit nicht inhaltlos sind, nur dann wahre, ästhetische Bedeutung zugesteht, wenn sie an concreten Gebilden vorkommen und ein individuelles Innere zum Ausdruck

wirken Formen wahrhaft harmo-
der Erscheinung mit der sie
Idee" (209), mit dem „indivi-
(172) ausdrücken. Er nennt dies
der Form (210).

Fünftes Capitel.

Analyse des Symbolisirungs-Processes.

Die körperliche Selbstversetzung als Mittelglied. Der objective Gehalt des symbolischen Gefühls.

(Lotze. Robert Vischer.)

Schon einmal (S. 26 ff.) habe ich die Frage berührt, wie es denn komme, daß uns die Naturformen unwillkürlich auffordern, sie durch unsere Gefühle und Stimmungen zu beseelen, also uns aus dem Seelenlosen, Aeußerlichen, Grobmateriellen unser intimstes, feinstes, zartestes Seelenleben entgegenblicken zu lassen. Diese Frage führt in ein äußerst dunkles, schwieriges Gebiet. Mit Recht ruft Fr. Vischer aus: „Wie dunkel sind die Wege" der symbolischen Beseelung der Natur! In der Symbolik, vereint mit der Harmonie, müsse des Räthsels Lösung liegen, „aber das Wie harrt noch in der unendlichen Mehrheit der Fälle auf Enthüllung" („Krit. Gänge", VI, 130 f.). Der tiefste, metaphysische Grund dieser Ineinssetzung des Innerlichsten mit dem innerlichkeitslosen Aeußeren liegt in der pantheistischen Lehre von dem All-Einen, das Inneres und Aeußeres gleich völlig durchdringt. Diese Zurückführung des Symbols auf metaphysische Principien lasse ich vor der Hand bei Seite; sie wird uns im letzten Abschnitte beschäftigen. Ebensowenig will ich hier von den psychologischen Vorgängen in der Symbolisirung

bringen (200 ff.). Nur dann wirken Formen wahrhaft harmonisch, wenn sie „die Harmonie der Erscheinung mit der sie beseelenden und belebenden Idee“ (209), mit dem „individuellen punctum saliens“ (172) ausdrücken. Er nennt dies den expressiven Charakter der Form (210).

Fünftes Capitel.

Analyse des Symbolisirungs-Processes.

Die körperliche Selbstversetzung als Mittelglied. Der objective Gehalt des symbolischen Gefühls.

(Lotze. Robert Vischer.)

Schon einmal (S. 26 ff.) habe ich die Frage berührt, wie es denn komme, daß uns die Naturformen unwillkürlich auffordern, sie durch unsere Gefühle und Stimmungen zu beseelen, also uns aus dem Seelenlosen, Aeußerlichen, Grobmateriellen unser intimstes, feinstes, zartestes Seelenleben entgegenblicken zu lassen. Diese Frage führt in ein äußerst dunkles, schwieriges Gebiet. Mit Recht ruft Fr. Vischer aus: „Wie dunkel sind die Wege" der symbolischen Beseelung der Natur! In der Symbolik, vereint mit der Harmonie, müsse des Räthsels Lösung liegen, „aber das Wie harrt noch in der unendlichen Mehrheit der Fälle auf Enthüllung" („Krit. Gänge", VI, 130 f.). Der tiefste, metaphysische Grund dieser Ineinssetzung des Innerlichsten mit dem innerlichkeitslosen Aeußeren liegt in der pantheistischen Lehre von dem All-Einen, das Inneres und Aeußeres gleich völlig durchdringt. Diese Zurückführung des Symbols auf metaphysische Principien lasse ich vor der Hand bei Seite; sie wird uns im letzten Abschnitte beschäftigen. Ebensowenig will ich hier von den psychologischen Vorgängen in der Symbolisirung

ausdrücklich reden; die Besprechung derselben bleibe für den nächsten Abschnitt aufgespart. Hier beschäftige uns allein die Frage, aus welchen Factoren sich gemäß der ästhetischen Erfahrung der Symbolisirungsproceß zusammensetzt, und was das innerlich Verbindende dieser ästhetischen Factoren ist. Allerdings weist dies sofort auf das psychologische und letzten Grundes auf das metaphysische Gebiet hinüber. Allein in ausdrücklicher Form gehe ich hier noch nicht auf die Frage ein, welche Seelenkräfte und wie dieselben bei jenem Processe betheiligt seien, und unter welchen metaphysischen Grundvoraussetzungen der ganze Vorgang erst möglich sei.

Fassen wir zunächst Farben und Töne ins Auge. Der allgemeinste Grund, warum sie geeignet sind, zum Ausdruck für Stimmungen und Gefühle zu dienen, liegt, wie ich schon oben (S. 28) hervorgehoben, darin, daß sie ganz ebenso wie diese Innenzustände als einfach, unzerlegbar, unsagbar, und dabei als in bestimmtester, individuellster Weise eigenthümlich wahrgenommen werden. Mit diesem Grund wird sich nun freilich niemand zufrieden geben. Denn die wichtige Frage, woher es denn komme, daß die Farben Gefühle von ganz eigenartig bestimmter, die Töne Gefühle von wesentlich anders bestimmter Eigenthümlichkeit ausdrücken, läßt er, seiner ganz allgemeinen Natur wegen, völlig unbeantwortet. Erst dann würde sich uns das Geheimnis der Symbolik zu enthüllen anfangen, wenn wir einsehen lernten, wie es aus dem Wesen der Farben, resp. der Töne folge, daß sie uns Gefühle gerade von diesen bestimmten Qualitäten repräsentiren. Köstlin hebt mit Recht hervor, daß die Töne ganz besonders und weit mehr als die ruhiger wirkenden Farben geeignet seien, das Gemüth in seiner innersten Erregtheit, in seinem innigsten Drängen abzubilden (574). Auch bemüht er sich, diese eigenthümliche Wirkung aus dem Wesen des Tonelements herzuleiten. Er macht darauf aufmerksam, daß der Ton aus dem Inneren der

Dinge kommt, daß er stets unsichtbar bleibt und äußerst flüchtig ist, also einen durchaus ideellen, übersinnlich geistigen, romantisch helldunklen Charakter trägt, daß er dem hörenden Subjecte mit innigster Intensität ins Innere dringt, und daß dies alles dem Ton im Unterschiede von Licht und Farbe zukommt (523 ff.; 572 f.). Sicherlich erhellen die hier berührten Ausführungen Köstlin's den Zusammenhang zwischen Ton und Tonwirkung, allein auf den Grund der Sache gehen sie nicht. Denn zum Theil sind die Bestimmungen, die er von dem Tonelemente gibt, wie innige Intensität, romantisches Helldunkel u. s. w., schon Bestimmungen der Wirkung des Tones, setzen also das erst zu Erklärende bereits voraus. Andere Bestimmungen wieder, wie die Unsichtbarkeit, Flüchtigkeit des Tones, seine Herkunft aus dem Inneren der Dinge, müßten, wenn sie den fragenden Menschengeist befriedigen sollen, selbst als Folgen aus der metaphysischen Potenz des Tones hergeleitet werden. Erst dann wäre die Tonwirkung aus dem Tonelemente begriffen. Ich sage dies nicht etwa, um Köstlin zu tadeln, sondern um auf die Schwierigkeit der Aufgabe hinzuweisen, die hier zu lösen noch übrig bleibt. Wie groß diese Schwierigkeit ist, erhellt besonders daraus, daß die metaphysische Bestimmung des Tonelements nicht nur die innere Wesenheit der Tonempfindung enthüllen, sondern sich aus ihr auch der innere Zusammenhang ergeben müßte, der zwischen den Schallwellen und der Eigenthümlichkeit der durch sie erzeugten Empfindung (zwei für uns ganz heterogenen Elementen) besteht. Das Wesen des Tones — und das Entsprechende gilt von der Farbe — kann uns nicht eher verständlich werden, bevor wir nicht wissen, durch welche Zusammenhänge und Uebergänge aus den materiellen Schallwellen und den durch sie erweckten Nervenschwingungen die Tonempfindung in ihrer ganz besonderen seelischen Eigenthümlichkeit entsteht. In diesen Fragen, wo es sich um die Umsetzung

des Materiellen in die Innerlichkeit handelt, tappen wir noch völlig im Dunkeln. Und es ist fraglich, ob wir hierin jemals über sinnvolle Andeutungen hinauskommen werden. In dieser Weise hat es Lotze versucht, diesen Fragen näher zu treten. An den Beispielen des Lichtes und Klanges will er glaubhaft machen, „daß mit den äußeren Reizen unsere Empfindungsweisen nicht principlos verkettet sind, sondern daß die Bedeutung jener in der Eigenthümlichkeit dieser wiederscheine.“*) — Ich weise hier ausdrücklich darauf hin, daß die Symbolisirung von Ton und Farbe schließlich zu der Frage hinführt, wie die Eigenthümlichkeit der Luft- und Aetherwellen mit der völlig heterogenen Eigenthümlichkeit der durch sie erregten Empfindungsweisen zusammenhänge.

Tiefer als in die Farben- und Tonsymbolik ist es gelungen in die Symbolik der abstracten Körperformen und der concreten Naturgestalten einzudringen. Hier haben wir besonders der Verdienste Hermann Lotze's und Robert Vischer's zu gedenken. Letzterer ist in dem Hauptpunkte auf völlig eigenem Wege zu der gleichen Ansicht mit Lotze gelangt. Von Lotze bemerke ich gleich hier, daß er die Factoren, deren Zusammenwirken ihm die Formsymbolik zu bilden scheint, nicht im Zusammenhange, sondern zerstreut, an vielen Stellen seiner Geschichte der Aesthetik, erörtert.**) Da er nun an den verschiedenen Stellen auf die Ergänzungsbedürftigkeit der daselbst ausgesprochenen Ansichten nicht ausdrücklich aufmerksam macht, so kann es durch Uebersehen der ergänzenden Erörterungen leicht geschehen, daß er uns als einseitig erscheint, während

---

*) Hermann Lotze, Mikrokosmus. Leipzig, 1858. — 2. Band, S. 181 ff.

**) Hermann Lotze, Geschichte der deutschen Aesthetik. München, 1868. — Wo nichts ausdrücklich bemerkt ist, beziehen sich die Seitenangaben stets auf die „Geschichte der Aesthetik“.

doch durch ein Zusammenfügen der zerstreut gegebenen Ausführungen die Einseitigkeit verschwindet.

Zunächst heben wir mit Lotze hervor, daß das räumliche Gebilde für uns nicht eine todt daliegende Configuration von Linien bleibt. Sein zunächst abstract mathematischer Charakter belebt sich uns dadurch, daß es von uns auf Bewegung und auf Wirkung von Kräften gedeutet wird (75). Das Symmetrische z. B. stellt uns ein „wohlthuendes Gleichgewicht des Mannichfachen in seiner Vertheilung" dar. Gleichgewicht aber ist nicht denkbar ohne Gewicht, daher nicht ohne Kräfte, durch die das Wirkliche im Raum bewegt wird. So beziehen wir alle die verschiedenen verticalen, horizontalen, schrägen, krummen Linien auf die Kraft der Schwere, auf Gleichgewicht und Bewegung (77 f.). — Man sieht, daß wir hiemit noch nicht im Eigenthümlichen der Symbolik drinnen stehen.

Den Farben und Tönen können natürlich solche Kräfte, die eine Bewegung in vorgezeichneter Richtung erzeugen, nicht untergelegt werden. Auf diesen Unterschied in der ästhetischen Auffassung der Farben (Töne) und Körperformen bezieht sich R. Vischer's*) Unterscheidung von „Zufühlung" und „Nachfühlung". In diesen Ausdrücken ist zwar auch das Symbolisiren bereits ausdrücklich enthalten, doch davon sehe ich hier noch ab. Das ästhetische Verhalten zu der Umgrenzung der Erscheinung, d. i. die Nachfühlung, geht „auf motorischem Wege" vor sich. Ich lasse meinen Blick an den Grenzen der Erscheinung hinschweifen und bringe dadurch die Bahnen der Linien selbst in ein lebendiges Rinnen und Laufen. —

---

*) Robert Vischer, Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik. Leipzig, 1873. — Kurz und klar zusammengefaßt findet sich seine Grundansicht in dem Aufsatze: „Der ästhetische Akt und die reine Form" (in der Zeitschrift „Die Literatur", 1874, No. 29 und 30). Wo dieser Aufsatz gemeint ist, setze ich vor die Seitenzahl „Lit."

Die Bahn des Weges, der sich einen Berg hinanwindet, „scheint zu zögern und ungeduldig fortzuschießen“. Im Gegensatz zu dieser Nachfühlung setzt sich die Zufühlung mit ruhendem Auge, bloß sensitiv, zu dem Object in Beziehung. Sie hat es nämlich vor allem mit Licht und Farbe zu thun. Diese erscheinen mir als ruhendes Gegenüber, nöthigen mich nicht zum Mitmachen einer Motion (24 ff.; „Lit.“ 455).

Indessen ist doch zu bedenken, daß auch die Farben uns durch bewegende Kräfte belebt erscheinen, freilich nicht in jener bestimmten, der vorgezeichneten Umgrenzung des Objectes folgenden Weise, sondern weit unbestimmter, ungefährer, dunkler. Das Roth scheint etwas von der Bewegung des Emporfahrens, Sicherhebens, des Auf- und Emporblühens, das Blau dagegen etwas von einer sich sanft eintiefenden Bewegung in sich zu tragen. Bunte, grelle Farbenzusammenstellungen machen sich wie unruhiges Hinauf- und Hinuntergeworfenwerden, zarte Farbenharmonien dagegen wie wellenförmiges, sanft gerundetes Auf- und Abgleiten fühlbar. Freilich bedarf es, um dieser Eindrücke inne zu werden, keiner Bewegung des Auges, eben weil hier keine sichtbar vorgezeichnete Richtung zum Verfolgen auffordert.

Andererseits sind auch bei dem Hineinfühlen von Bewegung in Körperformen Unterschiede zu machen. Die einem Kreise, einer Ellipse, einer Kugel untergelegte Bewegung hat offenbar zugleich den Charakter der Ruhe, das Fließen in der vorgezeichneten Richtung ist hier zugleich ein gegenseitiges Sichhalten, kurz es ist lebensvolle Spannung, was hier hineingefühlt wird. Wir werden hier bei weitem nicht in der Weise zum Mitmachen einer Motion aufgefordert, wie durch ein Dreieck, Rechteck, Prisma, eine Pyramide, einen Cylinder u. dgl. Hier gibt es Ecken, Kanten, nicht in sich zurück-, sondern lediglich weg-strebende Richtungen, und ebendeshalb ist die hineingefühlte Bewegung nicht zugleich in sich beruhigt, sondern sie drängt

vorwärts, strebt empor, macht Wendungen u. s. w. — Man sieht: so berechtigt auch R. Vischer's Unterscheidung von Zufühlung und Nachfühlung ist, so ist sie doch zugleich fließend, voll gegenseitiger Annäherungen.

Ich komme nun zu dem zweiten Moment in Lotze's Auffassung der Symbolik der Körperformen. Auch R. Vischer hat das Verdienst, diesen Factor — und zwar durchaus selbstständig — eindringlich hervorgehoben zu haben. Schon oben (S. 27 f.) wurden wir durch die Frage, was es denn sei, was uns die unpersönlichen Naturgestalten unwillkürlich als Träger menschlicher Gefühle und Stimmungen erscheinen lasse, zu der Ansicht hingeführt, daß jene Naturgestalten darum, weil sie von ferne und ungefähr an die Erstreckungen und Bewegungen der menschlichen Gestalt gemahnen, jene Gemüthszustände widerzuspiegeln scheinen, die ebenfalls nur dunkel und ungefähr an die volle, klare Menschlichkeit anklingen. Dies Mittelglied unserer Körperorganisation ist es denn, durch dessen Hervorhebung Lotze und R. Vischer den ganzen Proceß der Symbolisirung wesentlich aufgeklärt haben.

Nur wenn wir die Kräftebewegung, als deren Erzeugnis oder Schauplatz nach den obigen Ausführungen (S. 55 f.) das räumliche Gebilde erschien, mit unserer körperlichen Organisation mitmachen, sinnlich miterleben, stehen wir den räumlichen Gebilden ästhetisch verständnisvoll gegenüber. Nur „durch die Mitwirkung unserer Organisationseigenthümlichkeiten", sagt Lotze, wirken die räumlichen Gebilde ästhetisch ergreifend (78 f.). „Nur das eigene sinnliche Erleben der Thätigkeit oder des Leidens läßt uns den kühneren oder lässigeren Schwung einer anstrebenden Linie genießen und an der plötzlichen Verhinderung ihres gleichmäßigen Verlaufs Anstoß nehmen; nur weil wir selbst das Glück eines Gleichgewichts, das unserem Körper

die Anspannung eigener Thätigkeit oder die Gunst der äußeren Umstände verschafft, nur weil wir das Bange der Unsicherheit empfinden, die aus der ungünstigen Verschiebung seiner Theile entspringt, nur deswegen sind Gleichgewicht und Ungleichgewicht der Massenvertheilung für uns Verhältnisse, die wir mit dem Antheile des Mitgefühls beobachten. Und jetzt, nachdem tausende dieser kleinen Empfindungen uns den Umriß unseres Körpers und die Formen unserer Glieder kennen gelehrt und uns angedeutet haben, welche Fülle von Spannkraft, welche zarte Reizbarkeit und geduldige Stärke, welche liebliche Hinfälligkeit oder Festigkeit in jedem einzelnen Theile dieser Umrisse schlummert, jetzt wissen wir auch die fremde Gestalt zu verstehen. Und nicht nur in die Lebensgefühle dessen bringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des Vogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes auf das kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muschelthieres mitzuträumen und den einförmigen Genuß seiner Oeffnungen und Schließungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Luft anmuthigen Beugens und Schwebens beseelt; mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung vielmehr, die alle bestimmte Erinnerung an unsere eigene Gestaltung entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Curve, eines regelmäßigen Vielecks, irgend einer symmetrischen Vertheilung von Punkten als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint" (79 f.). Aehnliche an Feinsinnigkeit kaum zu übertreffende Ausführungen finden sich im „Mikrokosmus". „Keine Gestalt ist so spröde, in welche hinein nicht unsere Phantasie sich mitlebend zu versetzen wüßte" (Mikr. II, 192 ff.).

Ich hebe hier gleich den dritten Factor im Symbolisirungsprocesse hervor. Jenes Mitwirken unserer körperlichen Organisation hätte ja gar keinen Sinn, wenn es den Schluß des Processes bildete, wenn es nicht vielmehr auf das Gefühl ankäme, das mit der bestimmten Bewegung und Erstreckung unseres Körpers innerlich, nicht bloß zufällig unter gewissen Umständen, verknüpft ist. So ist denn auch in den angeführten Beispielen Lotze's überall mit dem Mitwirken unseres Organismus zugleich bereits das Wohl- und Wehegefühl ausgesprochen, das unseren in die Gestalten hineingelegten Bewegungen eigenthümlich ist, und eben darum als eigenthümlicher Genuß jener Naturgestalten selber aufgefaßt wird. So sagt denn Lotze, daß uns die räumlichen Gebilde zu „Symbolen eines von uns erlebbaren Wohls und Wehes" (80), zu „Symbolen eines eigenthümliches Genusses" (81) werden.

Auch bei R. Vischer vermittelt sich die Symbolisirung durch die leibliche Selbstversetzung. „Die Art, wie sich die Erscheinung aufbaut, wird zu einer Analogie meines eigenen Aufbaus; ich hülle mich in die Grenzen derselben wie in ein Kleid .... Die Formen scheinen sich zu bewegen, während nur wir in der Vorstellung uns bewegen ... Wir klettern empor an dieser Tanne, wir recken uns in ihr selbst empor; wir stürzen in diesen Abgrund u. s. w." (15). Der rhythmische Eindruck der Form ist „nichts anderes als die wohlige Gesammtempfindung einer harmonischen Reihe von gutgelungenen Selbstmotionen" (8). Ist das ästhetische Object ein Stern, eine Blume, so werde ich in ihm meinen Umfang zusammenziehen, mich beschränken und bescheiden. Stehe ich dagegen vor großen, übermäßigen Formen, vor einem Gebäude oder dem Meere, so werde ich mich in ihnen strecken und ausweiten (21). „Ich balle mich grollend in einer Wolke, brüste und bäume mich frohlockend in den Wogen. Ich nicke

ausdrücklich reden; die Besprechung derselben bleibe für den nächsten Abschnitt aufgespart. Hier beschäftige uns allein die Frage, aus welchen Factoren sich gemäß der ästhetischen Erfahrung der Symbolisirungsproceß zusammensetzt, und was das innerlich Verbindende dieser ästhetischen Factoren ist. Allerdings weist dies sofort auf das psychologische und letzten Grundes auf das metaphysische Gebiet hinüber. Allein in ausdrücklicher Form gehe ich hier noch nicht auf die Frage ein, welche Seelenkräfte und wie dieselben bei jenem Processe betheiligt seien, und unter welchen metaphysischen Grundvoraussetzungen der ganze Vorgang erst möglich sei.

Fassen wir zunächst Farben und Töne ins Auge. Der allgemeinste Grund, warum sie geeignet sind, zum Ausdruck für Stimmungen und Gefühle zu dienen, liegt, wie ich schon oben (S. 28) hervorgehoben, darin, daß sie ganz ebenso wie diese Innenzustände als einfach, unzerlegbar, unsagbar, und dabei als in bestimmtester, individuellster Weise eigenthümlich wahrgenommen werden. Mit diesem Grund wird sich nun freilich niemand zufrieden geben. Denn die wichtige Frage, woher es denn komme, daß die Farben Gefühle von ganz eigenartig bestimmter, die Töne Gefühle von wesentlich anders bestimmter Eigenthümlichkeit ausdrücken, läßt er, seiner ganz allgemeinen Natur wegen, völlig unbeantwortet. Erst dann würde sich uns das Geheimnis der Symbolik zu enthüllen anfangen, wenn wir einsehen lernten, wie es aus dem Wesen der Farben, resp. der Töne folge, daß sie uns Gefühle gerade von diesen bestimmten Qualitäten repräsentiren. Köstlin hebt mit Recht hervor, daß die Töne ganz besonders und weit mehr als die ruhiger wirkenden Farben geeignet seien, das Gemüth in seiner innersten Erregtheit, in seinem innigsten Drängen abzubilden (574). Auch bemüht er sich, diese eigenthümliche Wirkung aus dem Wesen des Tonelements herzuleiten. Er macht darauf aufmerksam, daß der Ton aus dem Inneren der

Dinge kommt, daß er stets unsichtbar bleibt und äußerst flüchtig ist, also einen durchaus ideellen, übersinnlich geistigen, romantisch helldunklen Charakter trägt, daß er dem hörenden Subjecte mit innigster Intensität ins Innere dringt, und daß dies alles dem Ton im Unterschiede von Licht und Farbe zukommt (523 ff.; 572 f.). Sicherlich erhellen die hier berührten Ausführungen Köstlin's den Zusammenhang zwischen Ton und Tonwirkung, allein auf den Grund der Sache gehen sie nicht. Denn zum Theil sind die Bestimmungen, die er von dem Tonelemente gibt, wie innige Intensität, romantisches Helldunkel u. s. w., schon Bestimmungen der Wirkung des Tones, setzen also das erst zu Erklärende bereits voraus. Andere Bestimmungen wieder, wie die Unsichtbarkeit, Flüchtigkeit des Tones, seine Herkunft aus dem Inneren der Dinge, müßten, wenn sie den fragenden Menschengeist befriedigen sollen, selbst als Folgen aus der metaphysischen Potenz des Tones hergeleitet werden. Erst dann wäre die Tonwirkung aus dem Tonelemente begriffen. Ich sage dies nicht etwa, um Köstlin zu tadeln, sondern um auf die Schwierigkeit der Aufgabe hinzuweisen, die hier zu lösen noch übrig bleibt. Wie groß diese Schwierigkeit ist, erhellt besonders daraus, daß die metaphysische Bestimmung des Tonelements nicht nur die innere Wesenheit der Tonempfindung enthüllen, sondern sich aus ihr auch der innere Zusammenhang ergeben müßte, der zwischen den Schallwellen und der Eigenthümlichkeit der durch sie erzeugten Empfindung (zwei für uns ganz heterogenen Elementen) besteht. Das Wesen des Tones — und das Entsprechende gilt von der Farbe — kann uns nicht eher verständlich werden, bevor wir nicht wissen, durch welche Zusammenhänge und Uebergänge aus den materiellen Schallwellen und den durch sie erweckten Nervenschwingungen die Tonempfindung in ihrer ganz besonderen seelischen Eigenthümlichkeit entsteht. In diesen Fragen, wo es sich um die Umsetzung

des Materiellen in die Innerlichkeit handelt, tappen wir noch völlig im Dunkeln. Und es ist fraglich, ob wir hierin jemals über sinnvolle Andeutungen hinauskommen werden. In dieser Weise hat es Lotze versucht, diesen Fragen näher zu treten. An den Beispielen des Lichtes und Klanges will er glaubhaft machen, „daß mit den äußeren Reizen unsere Empfindungsweisen nicht principlos verkettet sind, sondern daß die Bedeutung jener in der Eigenthümlichkeit dieser wiederscheine.“*) — Ich weise hier ausdrücklich darauf hin, daß die Symbolisirung von Ton und Farbe schließlich zu der Frage hinführt, wie die Eigenthümlichkeit der Luft- und Aetherwellen mit der völlig heterogenen Eigenthümlichkeit der durch sie erregten Empfindungsweisen zusammenhänge.

Tiefer als in die Farben- und Tonsymbolik ist es gelungen in die Symbolik der abstracten Körperformen und der concreten Naturgestalten einzudringen. Hier haben wir besonders der Verdienste Hermann Lotze's und Robert Vischer's zu gedenken. Letzterer ist in dem Hauptpunkte auf völlig eigenem Wege zu der gleichen Ansicht mit Lotze gelangt. Von Lotze bemerke ich gleich hier, daß er die Factoren, deren Zusammenwirken ihm die Formsymbolik zu bilden scheint, nicht im Zusammenhange, sondern zerstreut, an vielen Stellen seiner Geschichte der Aesthetik, erörtert.**) Da er nun an den verschiedenen Stellen auf die Ergänzungsbedürftigkeit der daselbst ausgesprochenen Ansichten nicht ausdrücklich aufmerksam macht, so kann es durch Uebersehen der ergänzenden Erörterungen leicht geschehen, daß er uns als einseitig erscheint, während

---

*) Hermann Lotze, Mikrokosmus. Leipzig, 1858. — 2. Band, S. 181 ff.

**) Hermann Lotze, Geschichte der deutschen Aesthetik. München, 1868. — Wo nichts ausdrücklich bemerkt ist, beziehen sich die Seitenangaben stets auf die „Geschichte der Aesthetik“.

doch durch ein Zusammenfügen der zerstreut gegebenen Ausführungen die Einseitigkeit verschwindet.

Zunächst heben wir mit Lotze hervor, daß das räumliche Gebilde für uns nicht eine todt daliegende Configuration von Linien bleibt. Sein zunächst abstract mathematischer Charakter belebt sich uns dadurch, daß es von uns auf Bewegung und auf Wirkung von Kräften gedeutet wird (75). Das Symmetrische z. B. stellt uns ein „wohlthuendes Gleichgewicht des Mannichfachen in seiner Vertheilung" dar. Gleichgewicht aber ist nicht denkbar ohne Gewicht, daher nicht ohne Kräfte, durch die das Wirkliche im Raum bewegt wird. So beziehen wir alle die verschiedenen verticalen, horizontalen, schrägen, krummen Linien auf die Kraft der Schwere, auf Gleichgewicht und Bewegung (77 f.). — Man sieht, daß wir hiemit noch nicht im Eigenthümlichen der Symbolik drinnen stehen.

Den Farben und Tönen können natürlich solche Kräfte, die eine Bewegung in vorgezeichneter Richtung erzeugen, nicht untergelegt werden. Auf diesen Unterschied in der ästhetischen Auffassung der Farben (Töne) und Körperformen bezieht sich R. Vischer's*) Unterscheidung von „Zufühlung" und „Nachfühlung". In diesen Ausdrücken ist zwar auch das Symbolisiren bereits ausdrücklich enthalten, doch davon sehe ich hier noch ab. Das ästhetische Verhalten zu der Umgrenzung der Erscheinung, d. i. die Nachfühlung, geht „auf motorischem Wege" vor sich. Ich lasse meinen Blick an den Grenzen der Erscheinung hinschweifen und bringe dadurch die Bahnen der Linien selbst in ein lebendiges Rinnen und Laufen. —

---

*) Robert Vischer, Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik. Leipzig, 1873. — Kurz und klar zusammengefaßt findet sich seine Grundansicht in dem Aufsatze: „Der ästhetische Akt und die reine Form" (in der Zeitschrift „Die Literatur", 1874, No. 29 und 30). Wo dieser Aufsatz gemeint ist, setze ich vor die Seitenzahl „Lit."

Die Bahn des Weges, der sich einen Berg hinanwindet, „scheint zu zögern und ungeduldig fortzuschießen“. Im Gegensatz zu dieser Nachfühlung setzt sich die Zufühlung mit ruhendem Auge, bloß sensitiv, zu dem Object in Beziehung. Sie hat es nämlich vor allem mit Licht und Farbe zu thun. Diese erscheinen mir als ruhendes Gegenüber, nöthigen mich nicht zum Mitmachen einer Motion (24 ff.; „Lit.“ 455).

Indessen ist doch zu bedenken, daß auch die Farben uns durch bewegende Kräfte belebt erscheinen, freilich nicht in jener bestimmten, der vorgezeichneten Umgrenzung des Objectes folgenden Weise, sondern weit unbestimmter, ungefährer, dunkler. Das Roth scheint etwas von der Bewegung des Emporfahrens, Sicherhebens, des Auf- und Emporblühens, das Blau dagegen etwas von einer sich sanft eintiefenden Bewegung in sich zu tragen. Bunte, grelle Farbenzusammenstellungen machen sich wie unruhiges Hinauf- und Hinuntergeworfenwerden, zarte Farbenharmonien dagegen wie wellenförmiges, sanft gerundetes Auf- und Abgleiten fühlbar. Freilich bedarf es, um dieser Eindrücke inne zu werden, keiner Bewegung des Auges, eben weil hier keine sichtbar vorgezeichnete Richtung zum Verfolgen auffordert.

Andererseits sind auch bei dem Hineinfühlen von Bewegung in Körperformen Unterschiede zu machen. Die einem Kreise, einer Ellipse, einer Kugel untergelegte Bewegung hat offenbar zugleich den Charakter der Ruhe, das Fließen in der vorgezeichneten Richtung ist hier zugleich ein gegenseitiges Sichhalten, kurz es ist lebensvolle Spannung, was hier hineingefühlt wird. Wir werden hier bei weitem nicht in der Weise zum Mitmachen einer Motion aufgefordert, wie durch ein Dreieck, Rechteck, Prisma, eine Pyramide, einen Cylinder u. dgl. Hier gibt es Ecken, Kanten, nicht in sich zurück-, sondern lediglich weg-strebende Richtungen, und ebendeshalb ist die hineingefühlte Bewegung nicht zugleich in sich beruhigt, sondern sie drängt

vorwärts, strebt empor, macht Wendungen u. s. w. — Man sieht: so berechtigt auch R. Vischer's Unterscheidung von Zufühlung und Nachfühlung ist, so ist sie doch zugleich fließend, voll gegenseitiger Annäherungen.

Ich komme nun zu dem zweiten Moment in Lotze's Auffassung der Symbolik der Körperformen. Auch R. Vischer hat das Verdienst, diesen Factor — und zwar durchaus selbstständig — eindringlich hervorgehoben zu haben. Schon oben (S. 27 f.) wurden wir durch die Frage, was es denn sei, was uns die unpersönlichen Naturgestalten unwillkürlich als Träger menschlicher Gefühle und Stimmungen erscheinen lasse, zu der Ansicht hingeführt, daß jene Naturgestalten darum, weil sie von ferne und ungefähr an die Erstreckungen und Bewegungen der menschlichen Gestalt gemahnen, jene Gemüthszustände widerzuspiegeln scheinen, die ebenfalls nur dunkel und ungefähr an die volle, klare Menschlichkeit anklingen. Dies Mittelglied unserer Körperorganisation ist es denn, durch dessen Hervorhebung Lotze und R. Vischer den ganzen Proceß der Symbolisirung wesentlich aufgeklärt haben.

Nur wenn wir die Kräftebewegung, als deren Erzeugnis oder Schauplatz nach den obigen Ausführungen (S. 55 f.) das räumliche Gebilde erschien, mit unserer körperlichen Organisation mitmachen, sinnlich miterleben, stehen wir den räumlichen Gebilden ästhetisch verständnisvoll gegenüber. Nur „durch die Mitwirkung unserer Organisationseigenthümlichkeiten", sagt Lotze, wirken die räumlichen Gebilde ästhetisch ergreifend (78 f.). „Nur das eigene sinnliche Erleben der Thätigkeit oder des Leidens läßt uns den kühneren oder lässigeren Schwung einer anstrebenden Linie genießen und an der plötzlichen Verhinderung ihres gleichmäßigen Verlaufs Anstoß nehmen; nur weil wir selbst das Glück eines Gleichgewichts, das unserem Körper

die Anspannung eigener Thätigkeit oder die Gunst der äußeren Umstände verschafft, nur weil wir das Bange der Unsicherheit empfinden, die aus der ungünstigen Verschiebung seiner Theile entspringt, nur deswegen sind Gleichgewicht und Ungleichgewicht der Massenvertheilung für uns Verhältnisse, die wir mit dem Antheile des Mitgefühls beobachten. Und jetzt, nachdem tausende dieser kleinen Empfindungen uns den Umriß unseres Körpers und die Formen unserer Glieder kennen gelehrt und uns angedeutet haben, welche Fülle von Spannkraft, welche zarte Reizbarkeit und geduldige Stärke, welche liebliche Hinfälligkeit oder Festigkeit in jedem einzelnen Theile dieser Umrisse schlummert, jetzt wissen wir auch die fremde Gestalt zu verstehen. Und nicht nur in die Lebensgefühle dessen bringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des Vogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes auf das kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muschelthieres mitzuträumen und den einförmigen Genuß seiner Oeffnungen und Schließungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmuthigen Beugens und Schwebens beseelt; mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung vielmehr, die alle bestimmte Erinnerung an unsere eigene Gestaltung entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Curve, eines regelmäßigen Vielecks, irgend einer symmetrischen Vertheilung von Punkten als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint" (79 f.). Aehnliche an Feinsinnigkeit kaum zu übertreffende Ausführungen finden sich im „Mikrokosmus". „Keine Gestalt ist so spröde, in welche hinein nicht unsere Phantasie sich mitlebend zu versetzen wüßte" (Mikr. II, 192 ff.).

Ich hebe hier gleich den dritten Factor im Symbolisirungsproceſſe hervor. Jenes Mitwirken unſerer körperlichen Organiſation hätte ja gar keinen Sinn, wenn es den Schluß des Proceſſes bildete, wenn es nicht vielmehr auf das Gefühl ankäme, das mit der beſtimmten Bewegung und Erſtreckung unſeres Körpers innerlich, nicht bloß zufällig unter gewiſſen Umſtänden, verknüpft iſt. So iſt denn auch in den angeführten Beiſpielen Lotze's überall mit dem Mitwirken unſeres Organismus zugleich bereits das Wohl- und Wehegefühl ausgeſprochen, das unſeren in die Geſtalten hineingelegten Bewegungen eigenthümlich iſt, und eben darum als eigenthümlicher Genuß jener Naturgeſtalten ſelber aufgefaßt wird. So ſagt denn Lotze, daß uns die räumlichen Gebilde zu „Symbolen eines von uns erlebbaren Wohls und Wehes" (80), zu „Symbolen eines eigenthümliches Genuſſes" (81) werden.

Auch bei R. Viſcher vermittelt ſich die Symboliſirung durch die leibliche Selbſtverſetzung. „Die Art, wie ſich die Erſcheinung aufbaut, wird zu einer Analogie meines eigenen Aufbaus; ich hülle mich in die Grenzen derſelben wie in ein Kleid .... Die Formen ſcheinen ſich zu bewegen, während nur wir in der Vorſtellung uns bewegen ... Wir klettern empor an dieſer Tanne, wir recken uns in ihr ſelbſt empor; wir ſtürzen in dieſen Abgrund u. ſ. w." (15). Der rhythmiſche Eindruck der Form iſt „nichts anderes als die wohlige Geſammtempfindung einer harmoniſchen Reihe von gutgelungenen Selbſtmotionen" (8). Iſt das äſthetiſche Object ein Stern, eine Blume, ſo werde ich in ihm meinen Umfang zuſammenziehen, mich beſchränken und beſcheiden. Stehe ich dagegen vor großen, übermäßigen Formen, vor einem Gebäude oder dem Meere, ſo werde ich mich in ihnen ſtrecken und ausweiten (21). „Ich balle mich grollend in einer Wolke, brüſte und bäume mich frohlockend in den Wogen. Ich nicke

und winke der Quelle, welche ich wiederum selber bin, in einer schwankenden Blume. Eine stachelige Pflanze sieht mich an, wie ein rauhborstiger Charakter" („Lit." 456). Dies alles wäre nicht möglich, wenn wir nicht das „wunderbare Vermögen besäßen, unsere eigene Körperform einer objectiven Form zu unterschieben und einzuverleiben, ungefähr wie die Moosjäger sich in einen Jagdschirm verkriechen, um den Wildenten ungesehen beizukommen" (20).

R. Vischer kennt indessen noch eine andere Beziehung unseres Körpers zu den Formen der Objecte als diese ihm mit Lotze gemeinsame. Er sieht in dem Menschenkörper eine Art Normalgestalt: unser sinnliches Befinden gegenüber einem angeschauten Gegenstande richte sich nach seiner Aehnlichkeit mit dem Bau und den Proportionen derselben. Besonders soll es die Aehnlichkeit des Objectes mit dem Bau des Auges sein, worauf die Verschiedenheit des Eindrucks auf unser Empfinden beruht. „Das Rund, ein Teller, Reif, Ball, macht einen wohlthätigen Effect, weil es dem Runde des Auges homogen ist." „Die totale Regelmäßigkeit kommt nur an Theilen des menschlichen Körpers vor (Auge), und daher sehen wir sie auch lieber als Theil im Objecte" (8 ff.). Zwar rechnet Vischer dies Verhalten nicht zum ästhetischen Anschauen, sondern sieht in ihm eine Vorstufe desselben. Doch aber zieht er zwischen dieser Theilnahme unserer körperlichen Organisation und jener eigentlich ästhetischen keine scharfe Grenzlinie — eine Unterlassung, die den Leser nur zu leicht in Verwirrung setzen kann. Ich lasse es ganz dahingestellt, ob die Aehnlichkeit eines Objectes mit den einzelnen Theilen und Verhältnissen unseres Körpers einen erheblichen Einfluß auf unser Empfinden ausübt. Dies jedoch steht fest, daß ein auf dieser ausdrücklich und für sich hervorgehobenen Aehnlichkeit beruhendes Verhalten zu etwas gerade Entgegengesetztem führen müßte, als die ästhetische Formsymbolik ist. Wir haben gesehen, daß die Mitwirkung unserer Organisation bei der Symbolisirung ganz unbestimmt ge-

dacht, auf unser unbestimmtes Körper*ganzes* bezogen werden müsse. Eine Naturgestalt wird uns Veranlassung, unseren Körper in eine ungefähr ähnliche Lage, Biegung, Ausweitung, Streckung, Zusammenziehung, Hin- und Herbewegung u. dgl. zu bringen. Ob ein Gebilde hingegen gerade unserem Auge, Munde, Kopfe, Fuße ähnlich ist, ob es mit den Größenverhältnissen an unserem Körper zusammenstimmt, dies sind Rücksichten, die niemals in ihrer Isolirtheit, sondern immer nur im Zusammenhange mit der Selbstversetzung des ganzen Vitalgefühls zur Geltung kommen. Wenn ich eine wellenförmige Hügelreihe sehe, so wird mein Gefühl durch den Umstand, daß sich auch an meinem Körper sanft gerundete Erhöhungen und Vertiefungen finden, gar nicht bestimmt. Das mein Gefühl Bestimmende liegt darin, daß ich vermittelst der Phantasie das wellenförmige Auf und Nieder mit dem ganzen Körper mitmache und die wohlige Empfindung dieses sanften Auf- und Niederschwebens genieße. Oder wenn mich die tausend Blumen auf der Wiese wie Frühlingsaugen anblicken, so gelten sie mir nicht als Symbole des *isolirt* vorgestellten menschlichen Auges; dies wäre sogar eine widrige Vorstellung. Sondern es geht die Sache offenbar so vor sich, daß ich mich in die Blumengestalt mit meinem ganzen Vitalgefühle dunkel hineinlege, wobei sich dann allerdings mein Vitalgefühl besonders nach der Richtung des Entgegenblickens und Hervorguckens hin betonen, also gleichsam nach dem Auge hin zusammenziehen wird. Ueberhaupt ist die Mitwirkung unseres Körpers als dunkles, wenig ausdrückliches Mittelglied, als unmerklich bewußter Hintergrund zu nehmen. Wird dies Mittelglied in ausdrücklicherem, betonterem Sinne genommen, so muß diese ganze Theorie als unwahrscheinlich und den psychischen Erfahrungen eines Jeden widersprechend erscheinen.*)

*) Das Mißliche bei R. Vischer ist außerdem noch dies, daß sich in die auf Aehnlichkeit beruhende Vergleichung zwischen Object und Körper-

Doch auch das Wohl- und Wehegefühl, das die in die Naturgestalt hineingelegte Körperbewegung und Körperlage begleitet, kann nicht das Letzte im Symbolisirungsprocesse sein. Denn dies Gefühl ist rein physischer Natur, es ist die an leibliche Vorgänge — seien sie auch nur in der Phantasie vorgestellt — direct geknüpfte Lust und Unlust; im ästhetischen Anschauen hingegen ist alles Sinnliche vergeistigt, ist Ausdruck des Seelischen geworden. Das Wohl- und Wehegefühl muß daher, um ästhetisch zu werden, in sich eine geistige Bedeutung enthalten; diese muß sich als Inneres, als Seele jenes physischen Gefühles unmittelbar zugleich mit diesem fühlbar machen. Es darf daher das Wohl- und Wehegefühl (und natürlich auch die zu Grunde liegende Körperbewegung) sich nicht für sich hervorthun, sondern Körperbewegung und physisches Gefühl dürfen allein als Ausdruck einer seelischen Regung, Stimmung, Ahnung im Subjecte auftreten. Wenn ich einen das Thal hinabeilenden Bach betrachte, so besteht das ästhetische Anschauen nicht in dem isolirten Hervortreten des durch die Vorstellung der ungefähr entsprechenden Selbstmotion vermittelten Wohlgefühls des leichten, hüpfenden Hinabeilens, sondern es besteht in diesem Wohlgefühle nur insofern, als dasselbe, und damit zugleich die Selbstmotion, eine bewegliche, muntere, spielende Stimmung als innere Bedeutung in sich enthält. Natürlich fallen alle drei Factoren — Selbstmotion, physisches Gefühl, Stimmung — in ein unentwirrbares Ineinander zu-

---

form noch ein anderes Verhältnis beider mischt. Es besteht dies in einem derartigen Entsprechen, resp. Nichtentsprechen zwischen dem Objecte und dem Baue des Auges, daß das Anschauen des Objectes nicht erst durch Vergleichung, sondern ganz direct physisch dem Auge bequem oder lästig fällt. So hält Vischer die horizontale Linie für befriedigend, weil unser Augenpaar eine horizontale Lage habe, die schräge gerade Linie für zunächst widerlich, weil sie unbequeme Bewegungen des Auges nöthig mache u. s. w. (S. 8).

sammen; die Vergeistigung — und damit das eigentlich Aesthetische — tritt aber erst mit dem letztgenannten Factor ein.

So führt uns also die Frage, warum diese bestimmte Naturgestalt gerade dieser und keiner anderen Stimmung zum Ausdruck diene, vermittelst der eingeschobenen Mittelglieder der Selbstmotion und des begleitenden Wohl- und Wehegefühls, zu der weiteren Frage, wie die Eigenthümlichkeit einer Bewegung, Wendung, Lage unseres Körpers mit der Eigenthümlichkeit der seelischen Bewegung, die in jener ihren Ausdruck findet, zusammenhänge. Wir sahen (53 f.), daß die Symbolik der Farben und Töne auf die Frage hinaus lief, welcher Zusammenhang zwischen den Luft- und Aetherschwingungen und der Eigenthümlichkeit der Ton- und Farbenempfindung bestehe. Auf etwas Aehnliches läuft die Symbolik der unpersönlichen Naturgestalten hinaus. Hier werden wir auf die so wenig erforschte Frage, nach welchen Principien die Formen des menschlichen Körpers, seine Bewegungen u. s. w. mit der Eigenthümlichkeit des durch sie ausgedrückten Inneren zusammenhängen, also ebenfalls auf jene geheimnisvolle Grenzlinie hingewiesen, wo sich das Innere in das Aeußere, Geist in Natur und umgekehrt umsetzt.

Was nun Lotze anlangt, so weiß er sehr wohl, daß das Wohl- und Wehegefühl nach der seelischen Seite hin vertieft werden müsse. Doch aber hebt er den eben angegebenen Zusammenhang zwischen der „Mitwirkung unserer Organisation“ und dem „Wohl- und Wehegefühl“ (also dem zweiten und dritten Factor) *einerseits* und dem vergeistigenden Gefühle (also dem vierten Factor) *andererseits* nicht hervor. Auch beschäftigt er sich weit angelegentlicher mit einem noch weiteren Stadium der geistigen Vertiefung, das wir bald als fünften Factor kennen lernen werden, als mit dem, was wir als dunkles Gefühl, Stimmung u. dgl. zu bezeichnen pflegen. Auch findet sich in seinen doch so intimen Ausführungen über Symbolik

das Wort „Stimmung“ nur äußerst selten gebraucht. Doch aber redet er öfters von diesem vierten Factor; so wenn er sagt, daß die Consonanzen und Dissonanzen der Töne uns den Werth der idealen Verhältnisse (die wir eben als Schlußglied des Processes kennen lernen werden) zu einem unmittelbaren Gefühl eines charakteristischen Wohles oder Wehes verdichtet erlebbar machen (287), ihn zu einem unmittelbar erlebbaren Gefühl concentriren (288). Hier ist offenbar unter Wohl- und Wehegefühl etwas Geistigeres als bloßes Vitalgefühl gemeint.

Wenn auch das ästhetische Genießen niemals diese Stufe der Vergeistigung, die wir als Gefühl, Stimmung bezeichnet haben, überschreiten darf, so liegt doch in dem Gefühl ein Gehalt, der an sich nicht mit der Dunkelheit und Unbestimmtheit der Gefühlsform behaftet ist. Im ästhetischen Genießen — und ich berufe mich hier auf die innere Erfahrung eines jeden — findet der Mensch seine ganze Persönlichkeit, sein centrales Ich betheiligt, er ist aus seiner Tiefe, seinem quellenden Mittelpunkte dabei thätig. Wenn dies nun der Fall ist, so muß natürlich in jedem ästhetischen Genuß, so wenig sich auch der Genießende darüber klar sein sollte, etwas von dem allgemein menschlichen Gehalte, von den Ideen, die das Menschliche constituiren, enthalten sein. Mag eine Stimmung auch noch so unbestimmt und unsagbar sein, letzten Endes muß sie doch aus lichten, allgemein menschlichen Factoren, aus menschlich wahrem, vernünftigem Gehalte bestehen.

Lotze faßt diesen menschlich wahren Gehalt des Schönen unter dem Gesichtspunkte des Guten, des Sittlichen auf. Immer wieder kommt er darauf zurück, daß die schönen Formen die natürlichen Ausdrucksweisen des sittlichen Geistes seien, daß auch die Schönheit jener Formen, die als reine Formen, abgelöst von ihrem Inhalte, in die Anschauung fallen, durch die „stille Hindeutung“ auf den Inhalt, der sie sonst erfülle, also

auf den sittlichen Geist, auf den höchsten Inhalt, den unser Bewußtsein kenne, gebildet werde (97 ff.). Und an einer anderen Stelle faßt er das Verhältnis des Schönen zum Guten so auf, daß er die elementaren Formen des Schönen als Analogien der allgemeinen Verhältnisse bezeichnet, die alles Gute zu seiner Verwirklichung voraussetzt (234). Was er damit meint, wird wohl am besten durch folgende Beispiele klar. Der Rhythmus sowohl als das räumlich Wohlgefällige gelten unserem Aesthetiker nur darum für schön, weil sie einen „intellectuellen Zusammenhang" anschaulich machen. Die Momente dieses „intellectuellen Zusammenhanges" sind: Einheit in der Mannichfaltigkeit überhaupt, Consequenz und Contrast, Spannung und Lösung, Erwartung und Ueberraschung, Gleichheit und Gegensatz. Doch auch in diesen intellectuellen Verhältnissen liegt nicht der letzte Grund für das Wohlgefällige jener Formen. Dieser liegt allein darin, daß die angegebenen intellectuellen Verhältnisse die „formalen Vorbedingungen des Einen sind, was allein Werth hat, des Guten", Vorbedingungen der „Zuverlässigkeit, der Sicherheit und Treue gegen sich selbst". So beruht der ästhetische Eindruck der geraden Linie zunächst auf dem abstracten Begriffe der Consequenz, schließlich aber auf dem ethischen Moment der Treue und Wahrhaftigkeit (323). Was Lotze mit jenen „Vorbedingungen" des Guten meint, deren Analogien im Schönen erscheinen, drückt er gleich darauf noch einmal unzweideutig aus, wenn er sagt, daß sich im ethischen Weltganzen die höchsten Zwecke und höchsten Güter nur dadurch zur Verwirklichung bringen lassen, daß jene einfachen Verhältnisse (Verwicklung, Spannung, Lösung, Ueberraschung, Contrast u. s. w.) die allgemeinen Formen des Seins und Geschehens bilden (324).

Ich halte diesen Standpunkt, der den Inhalt des Schönen ausdrücklich unter der Form des sittlichen Geistes auffaßt, für eine Einseitigkeit, die allerdings der Wahrheit unvergleichlich

näher liegt als etwa der formalistische Standpunkt. Die specifische Eigenthümlichkeit des Guten liegt in der Spannung und Unruhe des Sollens, in dem Stachel des Strebens nach einem immer erst zu erreichenden Ziele. Jedermann wird zugeben, daß diese das Gute von allen anderen Gebieten unterscheidende Eigenthümlichkeit, dies unruhige Hinaus des Wollens, sammt allem, was daran geknüpft ist, wie Reue, Entrüstung, moralische Befriedigung u. dgl., von dem Schönen durchaus ferne zu bleiben hat. Was bleibt aber dann von dem specifisch sittlichen Geiste noch übrig? Nichts als das, was dem Guten mit dem Schönen, der Religion und der Wissenschaft gemeinsam ist: das Vernünftige, menschlich Wahre, die Formen der menschlichen Entwicklung überhaupt. Will man daher den Gehalt des Schönen angeben, so darf man nicht zum Guten, als zu einer dem Schönen specifisch entgegengesetzten Gestaltung des beiden gemeinsamen Grundes, sondern man muß zu dieſem gemeinſamen Grunde ſelbſt greifen. Wenn ich mit einer Säule stark und kühn und leicht hinanstrebe, so muß in diesem Gefühl alles, was dem starken, kühnen Streben auf dem Willensgebiete specifisch eigenthümlich ist, also alles Drängen und Lasten einer Aufgabe, alle anstrengende Concentrirung auf ein Ziel, durchaus negirt sein. In jenem Gefühl ist das Hinanstreben, die Erhebung nur insofern vorhanden, als hierin eine natürliche, selbstverständliche Auswirkung der menschlichen Natur, eine Form der Entwicklung des Menschlichen überhaupt liegt (vgl. S. 5 f. und 38 dieser Schrift). Lotze gibt dem Klange die Bedeutung, daß er als „thätige Offenbarung des gestaltlosen Inneren der Dinge“ erscheine (270). Da nun jeder Mensch das Bedürfnis hat, aus den geheimen Tiefen seines Inneren herauszutreten und sie Anderen zugänglich und durchsichtig zu machen, so ist damit dem Klange etwas allgemein Menschliches, in der Entfaltung der Menschennatur Liegendes, gleichsam eine Naturwahrheit auf geistigem Gebiete als innerste Bedeutung

zugeschrieben. Etwas specifisch Sittliches liegt unmittelbar nicht darin. Also noch einmal: das Gute und das Schöne sind zwei specifisch und entgegengesetzt eigenthümliche Gestaltungen des menschlich Wahren. So vielfache und enge Beziehungen daher auch zwischen dem Guten und Schönen bestehen mögen, so ist es doch verwirrend, das Gute in die Definition des Schönen hereinzuziehen. Auch geräth Lotze dadurch in einen gewissen Dualismus. So innig er auch das Gute und die schöne Form in Eins fügen mag, so hat doch das Gute eine zu ausgeprägte Natur, hängt zu sehr mit dem Wollen zusammen, steht der Formschönheit zu ferne, als daß es sich der Form gegenüber nicht in einer gewissen Selbständigkeit zurückbehalten müßte. Wenn Lotze sagt, daß das Schöne ein „Product" aus der Wohlgefälligkeit der Form in den Werth des in ihr niedergelegten Inhaltes sei (28), so ist dies dualistisch. Product setzt eine Zweiheit (oder Vielheit) des Ursprungs voraus, während der allererste Ursprung des Schönen doch allein im Inhalte liegt. „Product" bedeutet ferner eine weit lockerere Einheit, als es die Schönheit ist, denn Schönheit ist Inhalt, der schlechthin Form geworden ist. — Uebrigens ist der Dualismus Lotze's nicht so stark als der Köstlin's (S. 36 ff. dieser Schrift), weil dieser jedem der beiden Factoren auch schon für sich ästhetische Bedeutung zuschreibt, Lotze aber erst dem Product beider.

Hier müssen wir noch auf R. Vischer hinweisen. Die geistige Vertiefung der Symbolisirung, also das, was wir als vierten und fünften Factor derselben bezeichneten, tritt bei ihm am intensivsten in dem hervor, was er „Einfühlung" nennt. Allerdings hat er eine gewisse Scheu davor, auf den objectiven Gehalt des Geistigen in der Symbolisirung, auf die Ideen, das menschlich Wahre darin, einzugehen. Er legt das Hauptgewicht auf die Selbstversetzung des Gefühls. Indessen, wenn er sagt, daß wir der Form der Erscheinung unsere ganze „Persönlichkeit" supponiren (20), so ist ja der gesammte

objective Inhalt, der das Menschliche constituirt, stillschweigend in den Proceß der Selbstversetzung des Gefühls hereingezogen. Noch deutlicher tritt dies hervor, wenn er das die Symbolisirung vollziehende „Gefühl" sich zum „Gemüth" vertiefen läßt (28 ff.). Wenn das Gefühl das Allgemeine in sich aufnimmt, sich zum Spiegel des Menschheitsschicksals, der Weltharmonie erhebt, dann hat es sich zum „Gemüth" expandirt. Auf diese Weise gibt der so subjectivistisch klingende Satz: „Der Inhalt eines Kunstwerks ist eben der Künstler" („Lit." 471), dem Kunstwerke dennoch den ganzen objectiven Menschheitsgehalt, den ganzen Organismus der Ideen zum Inhalte. Das Objective freilich, insofern es nicht menschlich ist, z. B. die Idee eines Baumes, eines Pferdes, eines Tempels, kann niemals Inhalt eines Kunstwerkes werden. Gegen das nicht-menschliche Objective, für sich allein, in der bloßen, einseitigen Bestimmtheit seiner vom Menschlichen getrennten Gattung, wird sich der Genius des Künstlers ewig fremd verhalten. Der Künstler muß es in seiner Seele erwärmen, er muß den Baum, das Pferd, das Innere eines Zimmers mit menschlichem Geiste beseelen, menschliches Gefühl uns daraus entgegenklingen lassen. Erst wenn das unpersönliche Objective auf diese Weise anthropomorphisirt oder — um unsere gewöhnliche Bezeichnung zu gebrauchen — zum Symbol erhoben wurde, ist es fähig, uns ästhetisch anzusprechen. Wir sehen also: das Symbol wird dem subjectiven und dem objectiven Charakter des Schönen gerecht; es ist geeignet, Frieden zu stiften zwischen denen, die vorwiegend den objectiven, und jenen, die vorwiegend den subjectiven Pol des Schönen betonen.

R. Vischer setzt die „Einfühlung" der „Zufühlung" und „Nachfühlung" entgegen (vgl. S. 55 ff. dieser Schrift). Diese beiden beziehen sich auf den Außenschein des Objectes, die erstere

vergeistigt Licht und Farbe, die letztere die Körpergrenzen. Erst die Einfühlung bringt in das Centrum des Objects, vergeistigt dieses von innen heraus, „erfühlt" es (27); erst für sie existirt das Object als individueller Organismus (21 ff.; „Lit." 456). Die S. 59 von mir angeführten Beispiele beziehen sich sämmtlich auf Einfühlung.

Indessen scheint mir Vischer auf diese Unterscheidung zu großes Gewicht zu legen. Denn im Grunde enthalten auch jene mehr äußerlichen Verhaltungsweisen etwas von Einfühlung in sich, nur eben nicht in besonders intensiver Form. Implicite gibt dies auch Vischer zu. Wenn ich mich zu der Farbe eines Körpers „zufühlend" verhalte, so erscheint uns der Körper, wie Vischer richtig bemerkt, intimer, er wird sehend, er bekommt den charakteristischen Lebensblick (26). Dies ist aber doch nur dadurch möglich, daß die Farbe einen Schein von „Lebenskraft und Lebensschwung" in die Seele des Objectes selbst hineinzuwerfen scheint. Und wenn in der „Nachfühlung" die Selbstmotion nur scheinbar formal ist, sich in Wahrheit aber „mit einer concreten Gefühlssubstanz trägt, die untrennbar mit dem Begriffe menschlicher Ganzheit verbunden ist" (24), so entsteht die Frage: wie anders kann mich denn die mit meinem Innersten zusammenhängende „Gefühlssubstanz" aus dem Objecte ansprechen, als indem sie aus seinem Inneren hervorzukommen scheint? — Sicherlich war es gut, daß Vischer die intensiv innerliche Einfühlung von den mehr äußerlichen Verhaltungsweisen der Zufühlung und Nachfühlung unterschied; nur hätte er diese beiden jener ersten näher bringen, den Unterschied mehr relativ fassen sollen.

Anmerkung.

Symbolik des Taſtgefühls.

(Lotze.)

Anhangsweiſe ſei hier noch einer Art von Symbolik gedacht, die zwar nicht äſthetiſcher Natur iſt, die aber mit der äſthetiſchen Symbolik intereſſante Vergleichungspunkte darbietet. Ich meine die von Lotze mit liebend eingehender Feinſinnigkeit behandelte Symbolik der Kleidung und des Putzes (Mikrok. II, 199—205); man könnte ſie allgemein Symbolik des Taſtgefühls nennen. Lotze geht von dem Gebrauch der Werkzeuge aus: keines derſelben würde lenkſam genug für uns ſein, wenn wir bloß ſein Daſein in der führenden Hand, und nicht mit gleicher ſinnlicher Deutlichkeit ſein Eingreifen in das zu behandelnde Material gewahr würden. Der Stock des Blinden, die Sonde des Wundarztes, die Feder des Schreibenden, der Pinſel des Malenden, Meſſer und Gabel des Eſſenden, die Nadel der Nähterin, die Axt des Holzhauers — ſie alle ſind allein dadurch zweckdienlich, daß wir unſer Gefühl des Widerſtandes in den unſerer unmittelbaren Empfindung völlig entzogenen Punkt, wo jene Werkzeuge mit dem von uns entfernten Material in Berührung kommen, verlegen (II, 196). Dieſe Verſetzung unſerer phyſiſchen Empfindung kann noch nicht Symbolik heißen, weil dabei noch nichts von ſeeliſchen Gefühlen, ja nicht einmal das Vitalgefühl betheiligt

ist. Diese Vergeistigung findet nun aber in dem Verhalten unseres Hautgefühles zu Kleidung und Putz statt.

Ich muß darauf verzichten, auf die drei Formen, in denen sich die durch unsere Umhüllungen erzeugten Gefühle, je nach der Beschaffenheit derselben, äußern, und auf die Art, wie Lotze sie auf drei exacte, reine Grundformen zurückführt (199—201), einzugehen. Nur einige Beispiele will ich anführen. Der etwas schräg aufgesetzte cylindrische Hut erzeugt die freundliche Täuschung, als reichten wir selbst, unser eigenes Leben und unsere Kraft, bis in jene Spitze hinauf; bei jedem Schritt, der diese erschüttert, scheint für unser Gefühl ganz deutlich da oben ein Theil unseres eigenen Wesens feierlich hin- und herzuschwanken (201). Die Ohrringe, die flatternden herabhangenden Bänder unserer Mädchen, die leichtschwebenden Fangschnuren, die schwereren Troddeln und Quasten der Uniformen, gewichtig pendulirende Ketten und Kreuze, Federbüsche, Uhrgehänge, wehende Schleier und Mäntel: alle diese Mittel wendet die scharfsinnige Phantasie an, um sich die anmuthige Täuschung zu bereiten, als sei es die eigene Existenz, die in allen diesen Anhängen mit schwebt und wogt und schwankt und in rhythmischen, melodiösen Abwechselungen sich hebt und senkt (203). Jedes Corset, jeder fest anliegende Gürtel erzeugt das Gefühl einer gekräftigten, elastischeren Existenz. Die ersten Beinkleider, die durch Stege gespannt sind, erfüllen den Knaben mit Stolz über seine männliche Straffheit (204).

Diese Symbolik des Tastgefühls unterscheidet sich nun von der durch das Auge vermittelten, eigentlich ästhetischen zunächst dadurch, daß es dort ein durch das Auge *genau aufgefaßtes* Object ist, in das hinein die Versetzung stattfindet, während hier das Object nur mit *einigen* Stellen seiner Oberfläche unsere Haut berührt, in dem übrigen Theil derselben aber unserem Tastgefühl zunächst ganz dunkel bleibt und es nun doch gerade dieser *nicht unmittelbar wahrge-*

nommene Theil ist, in das hinein sich das Tastgefühl symbolisch versetzt. (Daß wir den unserem Tastgefühl entzogenen Theil des Objectes dennoch meist mit den Augen wahrnehmen, darf hier nicht in Betracht kommen. Denn zu dieser Symbolik, von der hier die Rede ist, trägt das Auge nichts Merkliches bei.) Die Symbolik kommt dort zu dem vollständigen Sehen als etwas Ueberflüssiges dazu, während sie hier das Tastgefühl selber ergänzt, ihm einen Theil des Objectes erst zugänglich macht. Da hier also das symbolische Verfahren die Grenzen der Objecte nicht als seine eigene klare Voraussetzung kennt, so ist diese Selbstversetzung noch weit dunkler, ungefährer als bei der Symbolik durch das Auge. Damit hängt nun zusammen, daß die Symbolik des Tastgefühls, da sie dieses selbst ja ergänzt, weit stofflicher, sinnlicher ist als die zu dem Sehen als etwas mehr Ueberflüssiges hinzukommende Symbolik des Auges.*) Die Vergeistigung der leiblichen Hineinragung in das tastend berührte Object ist weit geringer, der ganze Proceß weit weniger von stofflicher Gröbe befreit. Dies ist denn auch der Grund, warum die Symbolik des Tastgefühls außerhalb des ästhetischen Gebietes fällt.

*) Der Vereinfachung wegen ließ ich hier die Symbolik der Töne bei Seite. Was von der optischen Symbolik gesagt ist, gilt auch von ihr.

Sechstes Capitel.

Psychologische Begründung der Symboliſirung auf aſſociativer Grundlage.

Hervorhebung des Unbewußten, Intuitiven und Centralen in der Symboliſirung.

(Siebeck.)

Der im vorigen Abſchnitte gegebenen Analyſe des Symboliſirungsproceſſes lag überall die ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung zu Grunde, daß die Factoren deſſelben ſich nicht in dem Verhältniſſe des Nacheinander und äußerlichen Zuſammen befinden, ſondern ein Ineinander und Zugleich bilden. Wäre der Zuſammenhang zwiſchen der anſchaulichen Auffaſſung der Form und der Vergeiſtigung derſelben, ſowie zwiſchen den Stufen dieſer Vergeiſtigung eine bloß äußere Beziehung, ein Sichanreihen, Sichaſſociiren, ſo wäre es nicht bloß um die Symbolik, ſondern auch um das äſthetiſche Verhalten überhaupt geſchehen. Wenn ich angeſichts einer leichten weißen Wolke mich erinnere, daß ſie in unbeſtimmte Fernen zieht, und wenn ſich daran wieder der ſehnſüchtige Wunſch knüpft, mit ihr zu ziehen, ſo iſt die Wolke nie und nimmer Object einer äſthetiſchen Anſchauung geworden. Soll ſie dies werden, ſo muß uns das leichte, zielloſe Dahinſchweben im unermeßlichen Aether unmittelbar in die wechſelnde Geſtalt der Wolke eingeſchmolzen ſein, und ebenſo unmittelbar muß dies Schweben,

unter Mitwirkung unserer versetzungsfähigen Körperorganisation, eine gedankenlos träumerische, sehnsüchtige Stimmung erwecken und selbst zum Ausdruck dieser Stimmung werden. Dort haben wir äußerliches Aneinanderreihen, Association, hier hingegen in Eins fassende Intuition, eine Anschauung, die sich nicht erst an ein Seelisches erinnert, sondern die sich, vom Schauen ungetrennt, seelisch vertieft. Aus bloßer Association der Vorstellungen kann daher das ästhetische Verhalten und speciell der Symbolisirungsproceß niemals erklärt werden.

Hermann Siebeck hat kürzlich in interessanter Weise den Versuch gemacht, das Ineinsfühlen von Form und Inhalt durch bloße Associationsvorgänge zu erklären.*) Er sucht nicht, wie man erwarten könnte, dem Ineinsschauen von Form und Inhalt etwas von seiner Intimität zu rauben und es so dem Associationsverhältnis näher zu bringen. Im Gegentheil hebt er fortwährend hervor, daß das ästhetische Anschauen aus einem einzigen Acte besteht. Wir schauen, so sagt er, das Merkmal des Ineinander von Geistigem und Sinnlichem in die Erscheinung gleichsam hinein (103); an einer andern Stelle spricht er von einem Zusammenschauen der von der Außenseite gegebenen Eigenschaften in einen geistigen Inhalt (97). Ausdrücklich hat er dabei nicht nur die menschliche Gestalt, sondern ebensosehr die unbeseelte Natur im Auge. Auf sie bezieht es sich, wenn er sagt, daß die ästhetische Anschauung dem Objecte seine natürliche Beschaffenheit auszieht und bewirkt, daß das Object auf Grund seiner Außenseite als ein „analogon personalitatis“ erscheint (70). Dies ist ein Cardinalpunkt in Siebeck's Ausführungen. Der menschliche Geist fühlt sich getrieben, überall seine Eigenthümlichkeit in die Dinge

*) Hermann Siebeck, Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst. Berlin, 1875.

hineinzulegen (104). Wir haben eben keinen anderen Maßstab, uns in die Daseinsweise eines Anderen, uns Heterogenen hineinzuversetzen, als den uns mit der unsrigen selbst gegebenen (68). Eben darum fassen wir auch die unbeseelten Objecte unter dem Gesichtspunkt der in sinnlicher Aeußerlichkeit erscheinenden Persönlichkeit auf, und so werden sie uns zu Trägern einer Beseelung (67). Man sieht: Siebeck's ästhetische Grundanschauung bewegt sich genau um das, was wir symbolisch nennen. Und auch diesen Ausdruck acceptirt er im Anschluß an Fr. Vischer und Lotze (184 ff.). Die ästhetische Anschauung besteht ihm „in der unbewußt und unwillkürlich vollzogenen Symbolisirung des Wesens der erscheinenden Persönlichkeit durch ein gegebenes Sinnliches" (186). — Ueber die bei Siebeck vorkommende Ausdehnung des Symbolbegriffes auf das unmittelbare Ineinsfühlen von Bild und Inhalt überhaupt, auch wo das Bild selbst schon ein menschliches, persönliches ist, werde ich im letzten Abschnitte reden.

Ich will nun in Kürze prüfen, wie Siebeck diese seine ästhetische Grundanschauung psychologisch abzuleiten sucht. Grundlegend ist seine Entwicklung dessen, was er „Apperception durch Verhältnisvorstellungen" nennt. Siebeck geht von zwei Vorstellungen (z. B. A = Vogel, B = Baum) aus, die sich berühren, sich im Verhältnisse des „Zusammen" befinden. Infolge ihres Zusammen habe ich außer den Vorstellungen A und B noch eine dritte Vorstellung b = A : B, deren Inhalt „weiter nichts ist als das unmittelbare Bewußtwerden der größeren oder geringeren qualitativen Verwandtschaft von A und B, gleichsam der Exponent der Verträglichkeit ihres Inhalts (43). Hiegegen wird niemand etwas einzuwenden haben. In unserem speciellen Falle also wird, dies scheint zu folgen, die Verhältnisvorstellung b das Verwandschaftsverhältnis des Vogels zum Baume, also sein Sitzen auf diesem, die Kleinheit des Vogels im Vergleich zu dem mächtigen Baume,

die Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit in den Farben beider u. s. w. zum Inhalte haben. Dies wäre jedoch durchaus nicht im Sinne Siebeck's gesprochen. Ihm verwandelt sich unwillkürlich das „Bewußtwerden der größeren oder geringeren qualitativen Verwandtschaft" in den „Eindruck, den die Vorstellung des Vogels auf dem Zweige macht" (44), und weiter in die Art, wie uns dies Bild „anmuthet" (46), und endlich in die „Stimmung", in die es uns versetzt (50). Aus dem „Zusammen zweier Vorstellungen ist auf einmal ein „Stimmungsbild" geworden. Die „Verhältnisvorstellung" soll unmittelbar jenes dunkle, zuständliche, unsere Totalität ergreifende, tief ins Unbewußte hinabreichende Verhalten sein, das man Stimmung nennt. Wenn zwei Vorstellungen mit einander in Berührung treten, wie soll dabei, wenn durchaus keine andere Bethätigungsweise der Seele zu Hilfe gezogen wird, etwas anderes herauskommen als ein Vergleichen derselben nach ihren Eigenschaften, nach ihren räumlichen, zeitlichen, causalen Beziehungen u. dgl.? Zum Stimmungsbilde wird der auf dem Baume sitzende Vogel erst dadurch, daß ich mich in den umschattenden Baum mit dem dunklen Gefühle bereitwilligen, harmlos freigebigen, sich weithin ausbreitenden Spendens, und in den Vogel mit dem ebenso dunklen, ahnungsvollen Gefühle wohliger Kühle versetze. Dies ist aber nur dadurch möglich, daß es im Geiste eine dem Unbewußtsein nahe liegende Bewußtseinsstufe, eine Region dunklen, passiven Bewußtseins gibt. Bloße Vorstellungsbeziehungen können aus sich heraus niemals zu jenem dunklen Bewußtseinszustande, zu jenem geistigen Vitalgefühle werden, das wir Stimmung heißen; sie können sich wohl als ein unklares verworrenes Durcheinander darbieten, es niemals aber zu jenem durchsichtigen, feinen Dunkel, zu jenem Erzittern unseres ganzen unbewußten Wesens bringen, wodurch sich die Stimmung charakterisirt. — Mit der entsprechenden Stimmung müssen wir uns nun in die sinnliche Erscheinung hineinver-

setzen. Dies führt auf etwas Weiteres, was dem psychologischen Apparate Siebeck's fehlt. Doch gehe ich hier darauf nicht ein, da sich die Sache in Anknüpfung an eine andere Ableitung Siebeck's noch deutlicher machen lassen wird.

Unter den Verhältnisvorstellungen ist nun vor allem jene wichtig, die aus dem Zusammen der Vorstellungen des Geistigen und des Sinnlichen hervorgeht (G : S = V). Wo wir ein sinnliches Object durch das Merkmal des Eindrucks der erscheinenden (S) Persönlichkeit (G) auffassen, da schauen wir es ästhetisch an (69). — Sicherlich ist in der ästhetischen Anschauung beides, G und S, enthalten: nur wo das Sinnliche als Ausdruck eines Geistigen erscheint, ist es zur Schönheit emporgehoben. Allein ist denn die ästhetische Vorstellung des Ineinander von Geistigem und Sinnlichem aus dem zunächst als Zweiheit existirenden Vorstellungspaar des Geistigen und Sinnlichen hervorgegangen, wie es doch nach Siebeck sein müßte? Kommt die Vorstellung der „erscheinenden Persönlichkeit" oder (wie bei unbeseelten Objecten) des Analogons derselben als etwas Drittes zu den zunächst für sich bestehenden Vorstellungen des Geistigen und des Sinnlichen dazu? Oder verhält sich nicht vielmehr die Sache so, daß wir in der ästhetischen Anschauung ein Sinnliches intuitiv, ohne daß wir die Vorstellung des Geistigen irgendwie separat besessen hätten, vergeistigen, daß wir in einem Akte Geistiges in das Sinnliche hineinschauen oder — was unmittelbar dasselbe ist — aus ihm herausschauen? Dies ungetrennte Ineinsfallen der Vergeistigung des Sinnlichen und der Versinnlichung des Geistigen kann aber doch wohl nur von einem Vermögen des Geistes geleistet werden, das seiner Natur nach das Geistige sinnlich ausgestaltet oder es vielmehr gar nicht anders besitzt als in der Form ausgestalteter Sinnlichkeit. Dies Vermögen aber ist die von den modernen Psychologen so ungern geduldete Phantasie.

Die Phantasie ist keineswegs die unwissenschaftliche

Hypostasirung eines Begriffes, der durch Abstraction aus der unbegriffenen Thatsache des einheitlichen Ineinander von Sinnlichem und Geistigem gewonnen würde. Das Denken wird vielmehr auf Grund dieser Thatsache unausweichlich zu ihr hingeführt. Man kann jenes einheitliche Factum wohl in G und S auseinanderlegen, allein wenn man dieses dualistische Verhältnis, wie Siebeck thut, bestehen läßt, es nicht (eben durch einen von Natur aus einheitlichen, intuitiven Akt) zur Einheit aufhebt, hat man sich ein für alle Mal die Erreichung jener als Factum zugegebenen Einheit unmöglich gemacht. Auch Siebeck hebt wiederholt dies Factum hervor. So sagt er, das gegenseitige zweckmäßige Zusammenstimmen aller Theile zum Ausdruck des Innern werde „unmittelbar herausgefühlt" (64), und ausdrücklich weist er die Ansicht zurück, als würde eine bewußte Vergleichung von Seiten des Betrachters angestellt, deren eines Glied das Geistige, deren anderes die Vielheit der Theile des Körpers wäre (63). Doch aber ruht seine psychologische Ableitung principiell darauf, daß das sinnliche Object, außer demjenigen, was an ihm rein sinnliche Erscheinung ist, noch das Merkmal V in unserm Vorstellen „absetzt" (61). Dies V aber ist eine „Verhältnisvorstellung" und hat daher, wie jenes b (= A : B), unter das es ja als Art gehört, eine psychologische Zweiheit zu seiner bestehen bleibenden Voraussetzung.

Es ist hier nicht meine Aufgabe, der Frage nachzugehen, durch welche Zusammenhänge die Phantasie sich der Organisation des Geistes überhaupt einordne. Nur auf einen Zusammenhang will ich hinweisen, um darzuthun, daß die Phantasie gar nichts so Wunderbares sei, daß sie durchaus nicht aus der Eigenthümlichkeit der Menschennatur herausfalle. Der Mensch ist nicht einerseits Geist, andererseits Leib, sondern er ist Geist nur insofern, als dieser sich leiblich, sinnlich ausgestaltet, und ebenso ist sein Leib aus innerem Zwecke herausgeboren, also geistdurchdrungen. Die Phantasie aber ist sub-

jectiv nichts Anderes, als was die Geist-Leib-Natur des Menschen objectiv ist. Sie ist die getreueste subjective Widerspiegelung der Identität von Leib und Geist. Sie sucht nicht, wie das Denken, das Geistige aus seiner sinnlichen Hülle möglichst zu befreien, noch auch nimmt sie, wie die sinnliche Anschauung, das Sinnliche in seiner Aeußerlichkeit und mit so viel Geist, als diese eben zufällig darbietet. In der Phantasie behält sich das Innere als Inneres nirgends zurück, sondern gibt sich ganz an die äußere Erscheinung auf; eben damit aber ist diese an jedem Punkte geistdurchdrungen, vom Geiste beherrscht.

Dieser Zusammenhang der Phantasie mit der in ihrer Totalität betrachteten Menschennatur hat sich uns denn auch schon in der symbolischen Beseelung räumlicher Formen bewährt. Diese bedarf, wie wir sahen, der Mitwirkung unserer Körperorganisation als ihres Vermittlungsgliedes. Die Art, wie sich in Lage, Streckung, Bewegung, Geberden unseres Körpers Stimmungen, Gefühle, Affecte ausdrücken, wird uns Grundlage und Maßstab für die seelische Ausdeutung der Naturformen. Die in der Naturbeseelung sich zeigende Phantasie wurzelt also ganz direct in dem sozusagen objectiv-intuitiven Verflochtensein unseres Geistes mit der Leiblichkeit, in der lebendigen Erfahrung, die jeder in der leiblichen Ausgestaltung seelischer Regungen an sich selber macht. Oder mit anderen Worten: nur weil unser materieller Leib bis an seine Oberfläche durchseelt ist, gelingt es unserem sich in die Naturobjecte hineinlegenden Phantasieleibe, ihnen menschenähnliche Beseelung zu geben.

Ich entlehne den Ausdruck „Phantasieleib" dem Sprachgebrauche Fortlage's. In der That, die körperliche Selbstversetzung vollzieht sich nicht mittelst unseres wirklichen Körpers, sondern in unserer Phantasie. Dies ist aber nur dadurch möglich, daß die Empfindungen unseres Vitalgefühls, das die

Seele unaufhörlich dunkel umspielt, anschaulich werden, sich localisiren, die Seele also von einer dunklen Anschauung der Lagen-, Erstreckungs- und Bewegungsverhältnisse des Leibes, gewissermaßen also von einem Phantasieleibe, umgeben ist.

Hier sei auch bemerkt, daß, wenn auch Fortlage nicht die eigentliche Symbolisirung behandelt, er doch der ihm zu Grunde liegenden leiblich-geistigen Selbstversetzung sehr nahe kommt. Er sagt, daß ein auffallender Charakter unseres Phantasieleibes seine Virtuosität im Nachahmen der Zustände sei, von denen die äußeren Zeichen zu ihm gelangen. So spiele der Mitleidige die Rolle des fremden Phantasieleibes in seinem eigenen mit durch. Aus den Mienen, Tönen, Gesten anderer Personen deren Seelenzustände zu verstehen, gelinge uns nur dadurch, daß unser Phantasieleib die Miene, den Ton, die Geberde zuvor an sich selbst probire, um zu empfinden, welchem Affect oder welcher Stimmung sie angehöre. „Ich kann in die Seele eines Anderen niemals anders hineingelangen, als indem ich meine eigene Seele durch Nachahmung seines Innenleibes der seinigen verähnliche, dadurch die Zustände seiner Person in der meinigen mit durchlebe und durchempfinde.“*)

---

*) Carl Fortlage, Acht psychologische Vorträge. Zweite Auflage. Jena, 1872. — S. 95 ff. — Anderswo bestimmt Fortlage den Phantasieleib als „stereometrischen Seelenkörper“ von bestimmter Gestalt, Größe, Beweglichkeit und Volumen („Beiträge zur Psychologie.“ Leipzig, 1875. — S. 261 ff.). In dieser Bestimmung möchte ich Fortlage nicht folgen. Sie scheint mir das, was durchaus subjectiv, ideell ist, nach der Seite des Sinnlichobjectiven, des Realräumlichen zu vergröbern. Fortlage, von seinem Fichte'schen Standpunkte aus, wird dies freilich nicht zugeben. — Ich bemerke hier noch, daß Fortlage in seinem großen psychologischen Werke („System der Psychologie als empirischer Wissenschaft.“ Zwei Theile. Leipzig, 1855), allerdings nur ganz beiläufig, auf die Stimmungseindrücke der Farben, Töne, Körperformen zu reden kommt (I, S. 246 ff.). Er leitet diese Eindrücke aus Verschmelzung her, aber nicht so, als sollte, wie bei Siebeck, aus der Verschmelzung

Auch Siebeck nimmt eine Mitbetheiligung unserer Körperorganisation in der Symbolisirung an. Allein bei seiner Zerlegung aller intuitiven Vorgänge in associative nützt, wie sich sofort zeigen wird, ihm diese Annahme nichts. Wohl sagt er, daß ein unbeseeltes Object, das „eine derartige Eigenthümlichkeit seiner äußeren Form zeigt, daß die qualitativen, quantitativen u. a. Gegensätze, Bestimmtheiten und Verhältnisse innerhalb derselben an derartige entsprechende Gegensätze u. s. w. erinnern, wie sie die Form der erscheinenden Persönlichkeit bietet", jene Stimmung reproduciren wird, in die uns die entsprechenden Gegensätze und Bestimmtheiten an der Erscheinung der Persönlichkeit versetzen (66 f.). Doch aber gibt er keine ausdrückliche Erinnerung an die entsprechenden Verhältnisse des menschlichen Körpers zu, sondern spricht so, als ob dies Mittelglied wohl wirkte, doch aber immer übersprungen würde. Nun aber ist da, wo es nur, wie bei Siebeck, associatives An- und Nebeneinander gibt, der Umstand, daß ein Mittelglied niemals eine ausdrückliche Stelle in der Aneinanderreihung der Glieder eingenommen hat, gleichbedeutend mit dem Nichtvorhandensein und der völligen Unwirksamkeit des Gliedes. Nur wo die Psychologie intuitive Vorgänge anerkennt, braucht ein Mittelglied niemals ausdrücklich zum Bewußtsein zu kommen und kann doch in einem anderen Gliede stets mitenthalten und wirksam sein.

Zweierlei also ist es, was nach unserer bisherigen Prüfung den psychologischen Voraussetzungen Siebeck's fehlt, doch aber zur Erklärung der ästhetischen Grundphänomene unentbehrlich ist: erstens eine innerhalb der Abstufung des Geistes nach dem Verhältnisse des Unbewußten zum Bewußten

---

zweier Vorstellungen im engeren Sinne Stimmung erst hervorgehen, sondern so, daß eine Vorstellung mit den in der Seele schon vorhandenen Stimmungen oder „Grundgefühlen" verschmilzt.

vorhandene Stufe des dunklen, passiven, zuständlichen, mit dem Unbewußten eng verschmolzenen Bewußtseins, und zweitens die intuitiv schaffende Phantasie. Auf ein drittes Fehlendes wird uns eine weitere Betrachtung hinleiten.

Wenn sich in uns die Verhältnisvorstellung V = G : S gebildet hat, so geschieht es immer mehr und mehr, daß wir mittelst ihrer die Objecte der sinnlichen Anschauung apperci-piren. Sobald uns ein Object derart „anmuthet", als enthalte es ein im Sinnlichen erscheinendes Geistiges, so wird das Merkmal des subjectiven Eindruckes der erscheinenden Persönlichkeit zum activen Moment der Apperception, und unter dem Einflusse dieses appercipirenden V wird die Summe der einzelnen Züge des Aeußeren zu dem charaktermäßigen Ausdruck eines in der äußeren Form sich manifestirenden Inneren erhoben (68; 82 f.; 101).

Auch hier ließe sich wieder zeigen, daß durch die Apperception einer Erscheinung seitens des V, d. h. durch die Aneignung, Einordnung derselben in V (31), niemals ein Sichversetzen in die Erscheinung, ein Sicheinfühlen in sie zu Stande kommen kann. Denn worin anders könnte das Appercipiren bestehen als darin, daß erkannt würde, inwiefern das gegebene Object unter die Vorstellung V falle, zur Gattung der „erscheinenden Persönlichkeit" gehöre? Hat dieses Erkenntnisresultat irgend etwas gemein mit der Idealisirung des Objectes, mit dem Hineinschauen der „erscheinenden Persönlichkeit" in dasselbe? Wir werden also wieder auf die intuitive Phantasie hingewiesen. Doch noch auf einen anderen Mangel in den psychologischen Voraussetzungen Siebeck's führt uns die Apperception hin. Die ästhetische Apperception geht doch nicht so vor sich, daß eine einzelne Vorstellung in uns (eben jenes V) den Gegenstand auffaßte. Sondern es ist dabei das Centrum unseres Ich, der Quellpunkt unseres Wesens betheiligt, auf den alles, was in uns eingeht, bezogen wird, und von dem

aus alle unſere Bethätigungen letzten Endes und doch unmittelbar fühlbar für uns ausgehen. Das Centrale in der äſthetiſchen Anſchauung kommt bei Siebeck nicht zu ſeinem Rechte. Nicht mit der vereinzelten Vorſtellung des Ineinander von Geiſtigem und Sinnlichem, ſondern mit dem Ineinander beider, das wir im Mittelpunkt unſeres Weſens unmittelbar ſind, verhalten wir uns in der äſthetiſchen Anſchauung thätig. Jene Vorſtellung V haben wir blos, wie wir unzählige andere Vorſtellungen auch haben. Nun aber frage ich jeden, der Schönes einmal lebendig gefühlt hat, ob er ſich nicht ſagen muß, daß die harmoniſche Befriedigung, deren er dabei inne geworden, nur aus einem Punkte ſtammen kann, der ſein Weſen von innen aus bindet und zuſammenfaßt, daß die Harmonie ſeines Inneren keineswegs ſich nur auf den Kreis einer Vorſtellung beſchränkt, ſondern unmittelbar Harmonie der beiden ihn conſtituirenden Potenzen iſt, Harmonie zwiſchen ſeiner natürlichen, ſinnlichen und ſeiner geiſtigen, ideellen Seite. Nicht inwiefern wir unter anderen auch die Vorſtellung von Geiſt-Natur haben, ſondern inwiefern wir im Innerſten unſeres Weſens und in allen ſeinen Bethätigungen Geiſt-Natur ſind, müſſen wir im Genießen des Schönen ergriffen werden. Der äſthetiſche Betrachter ſieht, wie R. Viſcher ſagt, fühlend als ganze Perſönlichkeit („Lit.“ 455). Wenn Kant meinte, daß der Eindruck des Schönen aus einem einhelligen Zuſammenſpiel zwiſchen Verſtand und Einbildungskraft hervorgehe, ſo kam er hierin der Wahrheit näher als alle jene, die von der Grundlage der atomiſtiſchen, peripheriſchen Pſychologie Herbart's aus den Eindruck des Schönen erklären wollen.

Mit dem Betonen dieſes Centralen habe ich im Grunde jenen beiden erſten Ergänzungen nichts weſentlich Neues hinzugefügt. Wenn ich hervorhob, daß der Eindruck des Schönen ſich nur durch die Annahme einer relativ ſelbſtändigen Region

des dunklen, ins Unbewußte innig verflochtenen Bewußtseins erklären lasse, so war damit schon gesagt, daß die ästhetische Anschauung nicht ausschließlich im Lichte des Bewußtseins zu Stande komme, sondern ihre Nahrung zu einem wesentlichen Theile aus jener Region unseres Wesens erhalte, wo dasselbe mit der Natur dunkel zusammenhängt. Und die intuitiv schaffende Phantasie ist nicht anders zu denken denn als aus dem einheitlichen Centrum unseres Wesens heraus sich bethätigend. In der Intuition wird eine Zweiheit schlechthin zur Einheit zusammengeschaut, so daß sie als Zweiheit gar nicht existirt. Solch einheitlicher Akt aber kann sich nicht von der zersplitterten, nur associativ verbundenen Oberfläche unseres Geistes aus vollziehen.

Die vorstehenden Erörterungen beziehen sich zwar auf das allgemeine Wesen der ästhetischen Anschauung. Doch gelten sie im vollen Umfange auch von dem Symbolisirungsprocesse, der ja nur eine besondere Art der ästhetischen Zusammenschauung von Geistigem und Sinnlichem ist. Ja, die Symbolisirung zeigt die Nothwendigkeit der von uns vorgenommenen Ergänzungen besonders deutlich, da sich in ihr die Glieder ganz besonders dunkel und intim zusammenschließen.

Siebentes Capitel.

Versuch, die Symbolik durch Association zu ersetzen.

Verhältnis der Association zur ästhetischen Anschauung überhaupt.

(Fechner.)

Die im vorigen Abschnitte ausgeführten Einwendungen gegen Siebeck's associative Begründung der Symbolisirung wurden von der Voraussetzung aus erhoben, daß unser symbolisirendes Verhalten, wie es uns unmittelbar fühlbar wird, sich uns nicht als Association, sondern als Einfühlung, Zusammenschauung, Intuition darstelle. Mit dieser Voraussetzung standen wir auf völlig gleichem Boden mit Siebeck. Könnte sich nun aber nicht jemand gegen diese Voraussetzung selbst mit der Behauptung wenden, daß es so etwas wie Einfühlung u. s. w. gar nicht gäbe, daß alles Symbolisiren augenscheinlich und auf der Oberfläche, nicht etwa blos in seinem psychologischen Grunde, nichts als Association wäre? In der That, Fechner ist es, der „sozusagen die halbe Aesthetik" von dem Associationsprincip derart abhängig macht, daß das ästhetische Anschauen, soweit es in diese Hälfte fällt, ganz ohne weiteres in Associationen verlaufen soll.*) Zum großen Theil aber fällt das, was wir unter Symbolik zusammenfaßten, in diese Hälfte der Aesthetik.

*) Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Aesthetik. Erster Theil. Leipzig, 1876.

Auch Köſtlin und Lotze ſprechen, beſonders wo ſie von dem allgemeinen Weſen der Symbolik handeln, oft ſo von ihr, als vollzöge ſie ſich in bloßen Aſſociationen. Beide bedienen ſich dabei ſehr gern des Ausdrucks „erinnern“. So ſagt Köſtlin, daß die Form unſeren Geiſt an andere Dinge, die er mit ihr zugleich ſieht, erinnert (324). Und Lotze hebt zu wiederholten Malen hervor, daß die Formen uns nur durch Erinnerung an ein unbedingt Werthvolles gefallen, deſſen Vorbedingungen oder Erſcheinungsweiſen ſie ſind. Die Anſchauung der Formen ſei in uns allgemein mit Vorſtellungen des Werthvollen aſſociirt u. dgl. (233). Doch wird dieſe aſſociative Auffaſſung der Symbolik unmittelbar widerlegt durch die intime, in allen Wendungen von intuitiver Einfühlung zeugende Art und Weiſe, wie beide Aeſthetiker die Symboliſirung der einzelnen Erſcheinungsweiſen der Natur behandeln. Uebrigens ſagt Lotze auch in allgemeiner Beziehung, der Werth der Farben und Töne ſei durch das zu erklären, „was beide unmittelbar durch ſich ſelbſt bedeuten“ (269). Fechner hingegen beharrt conſequent auf ſeinem aſſociativen Standpunkte, mag er im allgemeinen reden oder einzelne Beiſpiele behandeln.

Fechner huldigt einem ähnlichen Dualismus in der Aeſthetik wie Köſtlin, nur daß er ihn auch im einzelnen weit ſtrenger durchführt. Er unterſcheidet einen directen und einen aſſociativen Factor des Schönen. Soweit er jenen erſteren gelten läßt, ſteht er mit Zimmermann auf gleichem Boden. Niemand bezweifle, meint er, daß Formen, Farben, Töne uns ohne Rückſicht auf angeknüpften Sinn, Bedeutung, Zweck, und ohne eine Erinnerung an äußerlich oder innerlich früher davon Erfahrenes, kurz vermöge directer Einwirkung, gefallen oder misfallen können. Jedem gefalle reines, geſättigtes Roth beſſer als ſchmutziges, fahles, die Zuſammenſtellung von Roth und Blau beſſer als von Gelb und Grün, ein rein

ſymmetriſches Rechteck beſſer als ein windſchiefes (158). Doch bleiben die directen Eindrücke, ſo lange wir uns im Gebiete der Sichtbarkeit halten, arm und niedrig gegen die aſſociirten; es kommt hier kein äſthetiſcher Eindruck von einiger Erheblichkeit ohne Aſſociation zu Stande. Das Erheblichſte, wozu es dieſes Reich abgeſehen von Aſſociation bringt, iſt die kaleidoſkopiſche Figur und das Feuerwerk (116). Dagegen ſpielt in der Muſik, die hierin den bildenden Künſten, wie der Poeſie gegenüberſteht, der directe Factor die Hauptrolle, der aſſociative nur eine Nebenrolle (117). Nicht nur die Empfindung von Melodie und Harmonie, ſondern auch die durch Tempo, Takt, Rhythmus, durch den Wechſel des Auf- und Abſteigens in der Skala der Stärke und Höhe der Töne erzeugten Stimmungen kommen ganz unmittelbar und direct zu Stande (159).

Ich gehe hier nicht darauf ein, zu zeigen, daß auch der „directe" Eindruck durch Inhalt, Sinn und Bedeutung vermittelt ſei und daher von jedem, der ſich ſonſt auf Fechner's Standpunkt ſtellt, als unter dem Einfluſſe des aſſociativen Factors ſtehend betrachtet werden müßte, ſo daß der letztere allein übrig bliebe. Dieſen letzteren will ich nun etwas näher ins Auge faſſen.

Alles, was in der Seele geſchieht, tritt, wenn man es im Zuſammenhange mit dem, was vorangeht und nachfolgt, betrachtet, in der Form der Aſſociation auf. Es iſt damit eigentlich nichts weiter geſagt, als daß die Gebilde, die in der Seele auftauchen, nicht völlig indifferent gegen einander ſind und keineswegs nichts mit einander zu thun haben, ſondern daß ſie ſich aneinander reihen, einander nach, wenn auch noch ſo dehnbaren, verwandtſchaftlichen Beziehungen folgen. Aehnlich verhält es ſich in der objectiven Welt. Betrachtet man die Proceſſe in der unorganiſchen und organiſchen Natur auf ihrer Oberfläche, ſo verlaufen ſie alle in mechaniſchen Zuſammenhängen. Allein gerade ſo wie mit dem Aufweiſen des mecha-

nischen Verlaufes noch keineswegs der Beweis geliefert ist, daß von der Tiefe aus keine anderen als mechanischen Kräfte dabei thätig seien, so ist auch durch das Aufweisen der associativen Zusammenhänge noch lange nicht dargethan, daß hinter der Oberfläche nicht noch ganz etwas Anderes als bloße Association vor sich gehe.

Wenn die ästhetische Anschauung auf ein mannichfach gegliedertes Object geht, so betrachtet sie selbstverständlich nicht einen jeden seiner Theile isolirt für sich, sondern sie hat bei dem Anschauen eines jeden Theiles vor Augen, daß er zu diesem bestimmten Ganzen gehört. Wenn ich eine Statue betrachte, so nehme ich die Nase nicht als isolirten Vorsprung, sondern ich bin sehr wohl eingedenk, daß sie in Verbindung mit dieser Stirn, diesem Munde, kurz mit dieser ganzen Gestalt steht. Die ästhetische Anschauung eines aus mehreren Theilen bestehenden Ganzen geht also allerdings mit Hilfe der Association vor sich; allein damit ist die Schönheit desselben noch lange nicht auf das Associationsprincip gegründet. Die Association ist nur ein selbstverständliches äußeres Hilfsmittel, dessen sich die intuitive Phantasie bedient, um die einheitliche Bedeutung, die Seele in das Object hineinzuschauen. Die intuitive Phantasie könnte überhaupt gar nicht operiren, wenn uns bei dem Betrachten eines Theiles nicht der Zusammenhang mit allen übrigen und die Bedeutung, die diese von der einheitlichen Seele des Objectes aus empfangen haben, gegenwärtig wäre. Denn die intuitive Beseelung des Objectes faßt alle Theile desselben in eine lebendige Einheit zusammen; ein jeder Theil erhält also seine Bedeutung nur im Zusammenhang mit den Bedeutungen aller übrigen Theile.

Indem nun dieser tiefere Zusammenhang der Forderungen, die jeder Theil an den anderen stellt, mit der intuitiven Beseelung des Objectes bei Fechner gar nicht vorkommt, bleibt natürlich nichts als die Association übrig. Fechner nennt sie

„ergänzende“ Association. Jeder Theil eines Ganzen, sagt er, macht gewisse Forderungen an den anderen, und es gehört wesentlich zu jedem schönen Werke, daß jeder Theil die durch die Totalität der übrigen erweckten associativen Forderungen befriedige. Jeder Theil, der sich aus einem Baustil in einen anderen verirrt, worin er nicht heimisch ist, wird ohne weiteres misfallen, indem den associativen Forderungen des Gesammtstils des Gebäudes dadurch widersprochen wird (97 f.).

Wenn hier das Associationsprincip doch wenigstens das äußere Vehikel einer specifisch ästhetischen Thätigkeit ist, so gibt es andere Fälle bei Fechner, wo die Association noch weit weniger mit der Aesthetik zu thun hat, indem sie die Voraussetzung der platt prosaischen, ganz gewöhnlichen Auffassung der Dinge bildet. Um sich in der Welt auszukennen und zurechtzufinden, muß der Mensch wissen, welche Bedeutung den Farbenklexen und Körperumrissen, die er zunächst wahrnimmt, zukommt, mit welchen äußeren und inneren Eigenschaften die Körper ausgestattet sind. Dies Wissen wird dem Menschen natürlich nicht mit einem Schlage zu Theil, sondern es sammeln sich die einzelnen Erfahrungen, die er über einen Gegenstand macht, allmählich an, und ihr Complex tritt nun beim Anblick des Gegenstandes mehr oder weniger deutlich ins Bewußtsein. So ist allerdings das Wissen von der Bedeutung der Gegenstände in der Form der Association zu Stande gekommen, und ebenso knüpft sich der dies Wissen bildende Complex von Vorstellungen durch Association an den äußeren Eindruck des Gegenstandes. Sobald ich also einen Gegenstand als das, was er ist, erkenne, liegt die Association hinter mir. Nun gilt aber doch jedem, er müßte denn den Formalismus bis zum äußersten Extrem treiben, das Wissen um die Bedeutung der Dinge (des Baumes, des Pferdes, des Menschen) seinerseits wieder als die bloße Voraussetzung jeder ästhetischen Anschauung. Soll mir ein Baum, ein Mensch

gefallen, so muß ich wissen, welcher Art das Leben ist, das in ihnen wohnt, und darf nicht etwa glauben, daß hinter ihrem Aeußeren Stroh und Heu steckt und sie deren fade Eigenschaften an sich tragen. Die Association liegt also weit vor dem Beginn der ästhetischen Anschauung. So lange ich über die Bedeutung eines Gegenstandes nachsinne, befinde ich mich in theoretischer Spannung, aber nicht in ästhetischer Contemplation. Uebrigens ist beim Anblick der gewöhnlichen Gegenstände, die uns umgeben, das Wissen von ihrer Bedeutung uns so unmittelbar mit dem Anblicke selbst gegenwärtig, daß die Bedeutung ein für alle Mal untrennbar in den sinnlichen Eindruck, den wir von ihnen im Gedächtnisse haben, eingeschmolzen zu sein scheint. Ist dies der Fall, so bildet die Association natürlich eine noch weiter entfernte Voraussetzung der ästhetischen Anschauung. Unmittelbar würde ihr dann nur jene Association vorausgehen, die darin besteht, daß der aus der äußeren Wirklichkeit empfangene sinnliche Eindruck sofort den gleichen im Gedächtnisse vorhandenen sinnlichen Eindruck, in den eben die Bedeutung ein für alle Mal untrennbar eingeschmolzen ist, gleichsam an sich zieht. Dies Minimum von Association ist allerdings unter allen Umständen unmittelbare Voraussetzung der ästhetischen Anschauung, aber eben damit selber durchaus noch unästhetisch.

Fechner hat daher ganz Recht, wenn er meint, das Wohlgefallen an der Orange erkläre sich nur daraus, daß wir an ihre Form und Farbe ihre Bedeutung knüpfen, also die „Gesammtheit dessen, was sie ist und wirkt, insbesondere in Beziehung auf uns selbst ist und wirkt". Nur durch diesen associirten Eindruck erscheine uns die Orange schöner als die gelbe Holzkugel, und sei sie für uns mehr als ein gelber runder Fleck (88 f.). Allein weiß nicht auch die ganz gewöhnliche, simple Anschauung sofort beim Erblicken jenes gelben runden Fleckes, daß er jenes liebliche, wohlthuende Ding be-

deutet, das wir Orange nennen? Ja, auch wer mit gemeiner Gier nach der Orange greift, sich also in einem durchaus widerästhetischen Zustande befindet, hat zugleich mit dem Anschauen jenes Wissen, dem Fechner eine specifisch ästhetische Wichtigkeit beimißt. Uebrigens gesteht auch Fechner zu, daß der aus der Erinnerung resultirende Eindruck so vollständig in die Anschauung verschmilzt, als wenn er ein Bestandtheil der Anschauung selbst wäre (89). Lag es da nun nicht nahe, sich zu sagen: die vollzogene Verschmelzung also erst ist specifisch ästhetisch, die Association aber ist nur die selbstverständliche äußere Form, unter der sich an einen Sinneneindruck die bestimmte Bedeutung im Laufe der Zeit immer fester knüpft, sich also die ganz selbstverständliche Bedingung aller ästhetischen Anschauung herstellt?

Ebenso hat Fechner Recht, wenn er das Schöne der Menschengestalt durchaus nicht bloß in dem Flusse der Formen, in der zweiseitigen Symmetrie, in gewissen Proportionen und rhythmischen Verhältnissen, sondern hauptsächlich darin findet, daß die Menschengestalt ein Ausdruck der Seele und Seelenbewegungen ist. Allein Unrecht hat er, dies ausdrucks- und bedeutungsvolle Erscheinen der Menschengestalt aus den associirten Vorstellungen von der Bedeutung derselben derart herzuleiten, als wäre damit die Hauptsache erklärt (116). Denn auch schon für die gewöhnliche, noch nicht ästhetische Betrachtung ist es eine Voraussetzung, daß sich durch mannichfache Erfahrungen die Bedeutung des Menschlichen mit der Menschengestalt associirt habe. Erst wenn diese Association hinter mir liegt, erscheint mir, und zwar in ganz gewöhnlichem, unästhetischem Sinne, die Menschengestalt als Menschengestalt. Auch diese gewöhnliche Betrachtung der Menschengestalt ist aber erst eine Vorstufe der ästhetischen Anschauung. Und zwar entsteht diese aus jener durch intuitives Weiterherausbilden der Bedeutung des Menschlichen in die Formen der Menschengestalt.

Hierher gehört auch, was Fechner als „zeitliche Association“ bezeichnet. Mag uns beim Anblick einer zu dünnen Säule das Gefühl auch noch so unmittelbar sagen, daß sie zerbrochen werde, so ist dies Gefühl doch nur „Sache einer durch frühere Erfahrungen vermittelten schnellen Association“. „Die einzelnen Erfahrungen sind aus unserem Gedächtnis verschwunden, ihr Resultat im associativen Gefühl ist geblieben“ (99 f.). Ueberhaupt entwickelt sich die „geistige Farbe“ der Dinge erst im Laufe des Lebens nach Maßgabe des Verkehrs mit ihnen. Je erfahrener der Mensch wird, je mehr er die Dinge nach der Gesammtheit ihrer Beziehungen und Wirkungen hat kennen lernen, um so mehr bildet sich der associative Eindruck der Dinge aus. Ein Erwachsener, der das stürmische Meer zum ersten Male sieht, wird die Erhabenheit des Schauspiels ganz anders fühlen als ein Kind, das überhaupt zum ersten Male sieht (114; vgl. 125).

Fassen wir unseren Standpunkt gegenüber dieser Auffassung zusammen. Fechner zielt mit dem Hervorheben dieser Art von Association auf die Wahrheit hin, daß die Seele sich nicht als tabula rasa ästhetisch verhalten dürfe, sondern mit der ganzen Fülle des Lebensgehaltes, den sie in sich aufgenommen, mit dem ganzen Reichthum dessen, was ihr zur eigenen Substanz gediehen, in die ästhetische Anschauung treten müsse. Dies anschauende, erlebende Gewinnen eines möglichst reichen Gehaltes ist eine Vorbedingung der ästhetischen Anschauung und wird als solche in jeder Aesthetik behandelt werden müssen. So sagt z. B. Fr. Vischer („Aesthetik“, § 386): viel geschaut, viel erlebt zu haben, sei eine Vorbedingung für die künstlerisch schaffende Phantasie, der Genius müsse das Glück eines reichen und weiten Lebens genießen; auch Stärke des Gedächtnisses dürfe ihm nicht fehlen, damit überhaupt viel gesammelt werden könne. Allein diese Wahrheit faßt nun Fechner so auf, als wäre die Abhängigkeit der ästhetischen

Anſchauung von dem Erfahrungsgehalte ſelbſt ſchon äſthetiſches Verhalten. Und was noch ſchlimmer iſt: er faßt dieſe Abhängigkeit in der ganz äußerlichen Form der Aſſociation auf und verleiht dadurch einem pſychiſchen Vorgange directen äſthetiſchen Werth, der nur inſofern mit der äſthetiſchen Anſchauung in einigem Zuſammenhange ſteht, als er die äußere Form iſt, unter der ſich die erlebten Erfahrungen zu einander und zu den neu empfangenen ſinnlichen Eindrücken geſellen. Das Sichaſſociiren eines aus der Erinnerung ſtammenden Inhalts zu der ſinnlichen Wahrnehmung iſt niemals äſthetiſch; erſt wenn jener Inhalt in die ſinnliche Wahrnehmung intuitiv hineingeſchaut wird und ſo in ſie eingeſchmolzen iſt, beginnt die äſthetiſche Anſchauung.

Doch gibt es Aſſociationen, die inniger als die bisherigen mit der äſthetiſchen Anſchauung zuſammenhängen. Es kann vorkommen, daß Gegenſtände durch Beziehungen, in denen ſie gewöhnlich oder zuweilen ſtehen, an andere Gegenſtände und Verhältniſſe erinnern und dieſe aſſociirten Eindrücke ein Gefallen erwecken. Früher handelte es ſich um die Vermittlung der *eigenen Bedeutung* des Gegenſtandes durch Aſſociationen; dieſe waren die ſelbſtverſtändliche äußere Form, in der ſich die Bedeutung der Gegenſtände allmählich entwickelte, und durch die hiermit eine Vorbedingung nicht nur der äſthetiſchen, ſondern auch der gewöhnlichen Auffaſſung der Dinge geſchaffen wurde. Jetzt hingegen iſt die Rede von Aſſociationen, die nichts hinzubringen, was direct zu Sinn und Bedeutung des Gegenſtandes gehörte, ſondern etwas, das in irgend einer entfernteren Beziehung zu ihm ſteht. Dieſe Aſſociationen werden uns daher weit weniger ſelbſtverſtändlich und geläufig ſein als jene und ſich darum auch mit mehr Ausdrücklichkeit und in fühlbarerer Weiſe zur ſpecifiſch äſthetiſchen Anſchauung in Beziehung ſetzen.

R. *Viſcher* macht auf dieſe Art von Aſſociation aufmerkſam und bringt einige gute Beiſpiele. Ein alter, dick-

bäuchiger Bierkrug erinnert mich an den durſtigen Zecher, der ihn gehoben hat (27). Der Mond erinnert mich an Verliebte, welche ihn anſeufzen und anflöten („Lit." 470). Doch auch bei Fechner kommen viele hiehergehörige Aſſociationen vor, freilich ohne daß ſie von den anderen geſchieden wären, wie denn überhaupt bei ihm die verſchiedenſten Arten von Aſſociation ohne Beſtimmung und Abgrenzung ihres Weſens durcheinanderlaufen. „Vor der Goldkugel ſtehen wir", heißt es bei ihm, „mit einer Art kaliforniſcher Hochachtung, ganze Paläſte, Kutſch' und Pferde, Bediente in Livree, ſchöne Reiſen ſcheinen ſich daraus zu entwickeln" (94). Und vom Walde ſagt er, daß wir in ihm nicht etwa nur einen grünen Fleck ſehen, ſondern etwas, was lebendig in ſich treibt und wächſt, was Schatten, Kühlung gibt, worin der Haſe, das Reh laufen, der Jäger geht, die Vögel ſingen, manch Märchen ſpukt (125). Allein dieſe aſſociirten Eindrücke bilden zunächſt nicht, wie Fechner meint, die Schönheit der Goldkugel, reſp. des Waldes. Paläſte, Kutſche und Pferde, Haſen, Rehe, Vögel und Jäger ſind zunächſt ſelbſtändige Phantaſiebilder von eigener Schönheit. Der durſtige Zecher, den ich mir beim Anblick des Bierkruges, das Treiben der Rehe, Haſen, Vögel, das ich mir beim Anblick des Waldes ausmale, beides beſteht neben der Schönheit der dies Ausmalen veranlaſſenden Gegenſtände, es ſind ſelbſtändige Geſtalten, wenn auch nur von ſubjectivem Phantaſiedaſein. Damit iſt nun nicht geleugnet, daß doch etwas von der Schönheit der Phantaſiegeſtalten auf die den Ausgangspunkt bildenden Objecte fällt. Wenn mich der Mond an Verliebte erinnert, ſo kann die ſentimentale Wirkung des Mondlichtes dadurch erhöht werden, oder es kann auch eine komiſche Auflöſung der Sentimentalität erfolgen. Dies Hinüberwirken der Schönheit der Phantaſiegeſtalten iſt völlig natürlich. Denn ſie bilden mit dem Ausgangsobject (z. B. Rehe, Vögel, Jäger mit dem Walde) gewiſſermaßen einen wenn auch

nur in lockerer Weise einheitlichen Organismus, und es nimmt daher ein jedes Glied an der Schönheit der übrigen Theil (vgl. S. 88 dieser Schrift).

Andere ähnliche Beispiele geben dem ästhetischen Sachverhalte bereits eine andere Wendung. Wer eine Orange sieht, schaut ganz Italien mit in ihr. Die rothe Nase erinnert nicht, wie die rothe Wange, an blühendes Leben, sondern an Trunk und Kupferkrankheit, die rothe Hand an Waschen und Scheuern (89 f.). Der Klang des Posthorns hatte früher durch die Erinnerung an das Reisen einen Reiz, der mit seiner directen musikalischen Wirkung in keinem Verhältnisse stand (91). Das fahle, matte Gelb steht jedenfalls auch darum im Nachtheil, weil es uns an der sandigen Ebene, dem Stoppelfelde, dem Stroh, dem welken Laube, dem Lehm in großer Ausdehnung und häufiger Wiederholung begegnet (101 f.).

Auch in diesen Beispielen gehören die associativ hinzugetretenen Bilder nicht zur allernächsten Bedeutung des Objectes; indessen besitzen sie diesem gegenüber doch weit weniger Selbständigkeit als die früheren. Unwillkürlich schmelzen sie in Farbe und Gestalt des Objectes ein und schauen uns direct aus diesem heraus an. Uebrigens ist auch hier gegen Fechner zu erinnern, daß auch diese associirten Vorstellungen erst nach Ueberwindung der Association, erst nachdem sie in voller Sinnlichkeit in das gegebene Object hineingeschaut wurden, eine ästhetische Wirkung ausüben. Die rothe Nase des Trunkenbolds ist kein ästhetisches Object, so lange sie mir nur überhaupt als Kennzeichen gilt, daß der Mann dem Trunk ergeben ist. Soll sie ein ästhetischer Anblick werden, so muß sie mir so ausschauen, als hätte sich der Trunk, dies heimliche Laster, dem Manne zum Aerger, gerade in diesen so auffallend und aufdringlich in die Welt ragenden Theil seines Körpers mit brennender und doch so stiller Gewalt hineingeworfen, als wäre das Feuerroth seiner Nase ein tückischer

Streich, den die Feuergeister der Schnäpse und Weine an dem wehrlosen, armen Manne verübt. Und ebenso wirkt die zur Orange sich gesellende Vorstellung Italiens erst dann ästhetisch, wenn mir aus dem warmen, heitren, edlen Orangegelb selbst etwas vom sonnigen, südlichen, edlen Italien entgegenleuchtet.

Wir sind durch diese Art von Association nahe an das herangetreten, was uns als Symbolik bekannt ist. Der Unterschied beider liegt darin, daß die Symbolisirung trotz ihrer, wie der fünfte Abschnitt zeigte, höchst zusammengesetzten Natur doch in keinem Gliede aus dem unmittelbaren Anschauen, aus dem unmittelbaren sinnlich-geistigen Erleben herausfällt, während in dem Proceß, der uns eben beschäftigt, ein Glied vorhanden ist, welches nicht unmittelbar anschaulich und fühlbar herausgelebt werden kann, sondern durch eine einzelne Erfahrungskenntnis, durch ein Wissen, das sich auf einen in der Regel vorkommenden, jedoch durch keine unmittelbar erlebbare Nothwendigkeit geforderten und insofern zufälligen, rein empirischen Zusammenhang von Innerem und Aeußerem bezieht, herbeigezogen wird. Damit ist eben die durch Association vermittelte Vorstellung gemeint. Aus dem Roth kann niemals, selbst nicht durch die tiefste Einfühlung des gesammten Lebensgehaltes, herausgefühlt werden, daß es Trunk bedeute; dies ist ein in der Erfahrung gegebenes Factum, dessen Kenntnis sich allein durch empirisches Wissen erwerben läßt. Gemeinsam aber ist beiden ästhetischen Verhaltungsarten, daß in ein Aeußeres ein durch dies Aeußere zunächst und unmittelbar nicht dargestellter und insofern unangemessener Gehalt hineingeschaut wird.

Es liegt in der Natur der Sache, daß es zahlreiche Fälle gibt, in denen beide Arten der ästhetischen Anschauung: die symbolische und — sagen wir kurz — die associative, in einander übergehen und es sich kaum entscheiden läßt, inwieweit das beseelende Innere direct symbolisch oder durch associative Vermittlung hineingeschaut wurde. Und zwar liegt dies darum

in der Natur der Sache, weil dem Umstande, daß das Hineinschauen der associativ vermittelten Vorstellung in das gegebene Object überhaupt möglich ist, die Voraussetzung zu Grunde liegt, daß die associative Vorstellung in dem Aeußeren des gegebenen Objects einen naturgemäßen Anhaltspunkt für ihre Verkörperung finde. Also auch hier muß es, trotz der associativen Vermittlung, eine mehr oder weniger naturgemäße Verkörperung — ein wesentliches Merkmal der Symbolisirung — geben.

Auch in vielen Beispielen Fechner's mischen sich beide Arten der ästhetischen Anschauung. Fechner freilich faßt auch das Symbolische darin entweder als rein associativen, oder als im formalistischen Sinne directen Factor auf. Die rothe Wange gefällt uns, weil sie an Jugend, Gesundheit, Freude, blühendes Leben erinnert (89 f.). Dies mag richtig sein, zugleich aber bedeutet Roth in direct symbolischer Weise freudiges, kraftvolles Leben, Leben im intensivsten Sinne. So mag es auch für den Eindruck des Grün und Blau durchaus nicht gleichgiltig sein, daß „die Natur im Großen und Ganzen grün ist", Blau uns dagegen „in sehr großer Ausdehnung am Himmel, am Meer und an Seen begegnet, wenn eine heitere Ruhe in der Natur liegt" (102 f.). Doch wird die Hauptsache des Eindruckes der beiden Farben wohl in ihrer symbolischen Bedeutung liegen. Uebrigens möchte bei Grün die associative Bedeutung stärker wirken als bei Blau, ja vielleicht stärker als bei irgend einer anderen Farbe.

Auch Conrad Hermann*) leitet den ästhetischen Charakter der Farbe von den Vorstellungen her, die sich associativ an sie knüpfen. Allerdings gebraucht er diesen eigentlich be-

*) Conrad Hermann, Grundriß einer allgemeinen Aesthetik. Leipzig, 1857. — Aesthetische Farbenlehre. Leipzig, 1876. — Die Citate beziehen sich auf die letztere Schrift.

zeichnenden Ausdruck nicht, sondern nennt die Farben im Gegentheile „Repräsentanten gewisser allgemeiner Begriffe oder Ideen“ (53); sie deuten auf einen hinter ihnen stehenden eigenthümlichen geistigen Werth hin (67) und sind insofern *Symbole* (9; 63). Doch aber erhalten die Farben ihren geistigen Werth nicht durch den unmittelbaren Stimmungseindruck, sondern von dem Charakter jener Gegenstände her, an denen sie sich in besonders hervorragender Weise finden (52). So haben Weiß und Schwarz die für ihre Bedeutung maßgebenden Objecte an Tag und Nacht, Gelb und Roth an den Elementen des Lichts und der Wärme, Blau und Grün am Himmel und an der Natur, Orange und Violett an der Orange und am Veilchen, Braun und Grau an Erde und Wasser (54 ff.). Die fünf Farbenpaare sollen somit der Reihe nach folgenden fünf allgemeinen Seiten der Natur correspondiren: Zeit, Kraft, Raum, organisches Leben, unorganischer Stoff (61 f.).

Zu welchen gezwungenen, geschmacklosen Deutungen die alleinige Berücksichtigung des Associationsprincipes führen kann, sieht man an den Ausführungen Hermann's. Freilich kommt noch dazu, daß ihm nur ein geringer Grad von Feinsinnigkeit und intimer Einfühlung zu Gebote zu stehen scheint. Auch hat er es sich mit seiner jedenfalls schwierigen und complicirten Aufgabe sehr leicht gemacht; von einem Herleiten der Farbeneindrücke aus den maßgebenden Objecten unter genauer Berücksichtigung der diesen Objecten *abgesehen von der Farbe* anhaftenden Eigenthümlichkeiten und unter stetem Hinschauen auf die aus diesen Eigenthümlichkeiten abzuleitende Vielseitigkeit der Bedeutung einer jeden Farbe ist bei ihm nur sehr wenig zu finden. Ja, selbst das *Wesen* seiner Aufgabe hält er sich nicht immer klar vor Augen. Wie könnte ihm sonst z. B. das blaue Auge als mit maßgebend für die Bedeutung des Blau erscheinen (59)? Das Auge kommt in sehr verschiedenen Farben vor; sein Charakter müßte daher ganz ebenso sehr für das

Schwarz, Braun und Grau maßgebend sein wie für das Blau.

Für die Bedeutungen von Weiß und Schwarz sind Tag und Nacht die maßgebenden Objecte. Eben daher soll es kommen, daß Weiß Helligkeit, Schwarz Finsternis bedeutet. Allein verhält es sich denn wirklich so, daß beide Farben diese ihre Bedeutungen von jenen beiden Objecten zu Lehen tragen, oder ist es nicht vielmehr schon die Farbe oder genauer das Licht, resp. der Lichtmangel, wodurch Tag und Nacht den Charakter der Helligkeit, resp. Finsternis erhalten? Hermann müßte auf solche Eigenschaften des Tages reflectiren, die nicht unmittelbar in dem Eindrucke seines Lichtes und seiner Farbe liegen (denn einen unmittelbaren Stimmungscharakter nimmt er ja nicht an), also etwa darauf, daß der Tag die Zeit der Hitze, des Lärms, der Arbeit, des Kampfes ist. Der Eindruck des Weiß trägt aber von dem allen das Gegentheil in sich; es ist die Farbe der Reinheit, Unschuld, Milde, Heiligkeit. Nach Hermann's und Fechner's Standpunkte sollte vielmehr das Schwarz diesen Eindruck machen, denn die Nacht ist die Zeit des unschuldigen Schlafes, der friedlichen Stille. Müßte auf diese Weise Hermann, wenn er consequent wäre, zu einer ganz falschen Deutung des Weiß und Schwarz kommen, so führt ihn bei der Deutung von Violett sein Princip in der That auf einen ganz falschen Weg. Das Violett soll, da es vor allem am Veilchen vorkommt, die Farbe der stillen, selbstzufriedenen, bescheidenen Blüthe sein (60), während es doch in Wahrheit weit eher etwas Fremdartiges, in sich Widersprechendes, Ringendes, Kämpfendes, Ungesundes an sich trägt. Wie frostig ferner berührt es, daß die Zusammenstellung von Weiß und Grün Winter und Sommer bedeuten soll! Kaum glaublich aber ist es, daß unser Aesthetiker Weiß und Schwarz auf Salz und Pfeffer deutet (63). Da soll die Aesthetik nicht in Verruf kommen!

Es ist eine schwierige, bis jetzt ungelöste Aufgabe, zu

untersuchen, in welcher Weise die symbolische Bedeutung der Farben mit der associativen zur Erzeugung ihres Totalcharakters zusammenwirkt. Dies steht fest, daß die associativen Vorstellungen für den Fall, daß sie in ungefähr gleichem Sinne mit der symbolischen Bedeutung wirken (blauer Himmel, grüne Natur, brauner Erdboden), den allgemeinen Charakter der Farbe mit bestimmen helfen. Dagegen ist es fraglich, ob die von den Objecten, an denen die Farben haften, herkommenden Einflüsse auch für den Fall, daß sie mit der symbolischen Bedeutung im Widerspruch stehen, auf den Totalcharakter der Farben bestimmend einwirken. Es scheint, daß in diesem Falle sich der Einfluß der associativen Vorstellungen nur sehr wenig oder gar nicht auf den allgemeinen Charakter, sondern nur auf das Vorkommen der Farbe an jenen Gegenständen, durch welche die associativen Vorstellungen erweckt werden, erstrecke. Man denke an rothe Nase, rothe Augen, bläuliche Milch, schimmlige Gegenstände, grünes unreifes Obst, grüne Handschuhe, die Farbe der Excremente u. s. w. Ich überlasse diese Frage dem Leser zu weiterem Nachdenken. Sollte sich unsere Vermuthung bestätigen, daß die in dem bezeichneten gegentheiligen Sinne wirkenden associativen Vorstellungen den Charakter der Farben nur in bestimmten einzelnen Fällen zu stören oder aufzuheben im Stande sind, so würde damit bewiesen sein, daß der Eindruck der Farben wesentlich und an erster Stelle auf ihrer symbolischen Bedeutung, erst an zweiter Stelle auf ihrer associativen beruhe.

Ich wende mich wieder zu Fechner. Es finden sich schließlich bei ihm auch Beispiele für Association, die in Wahrheit durchaus symbolisch sind. Das Convexe scheint uns zurückzudrängen, niederzudrücken, das Concave hineinzuziehen, emporzuheben. Dies erklärt nun Fechner nicht daraus, daß wir uns mit unserem Vitalgefühl in beides hineinlegen, in dem

Convexen also uns selbst nach außen hin wölben, uns nach rückwärts gedrängt fühlen, in dem Concaven dagegen selbst die Wölbung nach innen hin mitmachen, uns selbst hineinvertiefen. Hebt man dann die diesen Vitalgefühlen entsprechenden seelischen Regungen hervor, so gibt sich das Convexe als stolz und kraftvoll abwehrend, bangdrohend u. dgl., das Concave dagegen als zum Hineinschmiegen freundlich einladend oder zur Erhebung ernst auffordernd. Diese Vermittlung durch das eigene Vitalgefühl schließt Fechner hier völlig aus. Vielmehr seien es allerhand Erfahrungen, aus denen sich der Eindruck des Convexen und Concaven sammle. Wir sehen einerseits, wie sich der Buckel dem Schlage entgegenwölbt, die Faust sich dem Feinde entgegenballt, die Brücke sich über dem Strome wölbt, um den darüber Gehenden von sich abzuwehren; und andererseits, wie die hohlgemachte Hand nichts will als etwas in sich aufnehmen, wie die hohle Blume den Sonnenstrahl und Thautropfen in sich aufnimmt, wie der durch die Oeffnung der Thür sichtbare Hohlraum des Hauses einladet, hineinzugehen (105 f.). Jene Selbstversetzung in das Convexe und Concave ist aber so natürlich, ja unvermeidlich, daß eine associative Vermittlung, so feinsinnig sie auch Fechner darstellt, nicht in erheblicher Weise mitzuwirken brauchen wird.

Uebrigens gesteht Fechner auch der durch Mitwirkung unserer Körperorganisation vermittelten Symbolik eine wesentliche Rolle zu. Freilich löst sich ihm auch dieser intime Vorgang in nüchterne, verstandesmäßige Associationen auf. Es soll die associative Erinnerung an körperliche Ausdrucksweisen innerer Erregungen sein, was den Menschen veranlaßt, in gewissen Formen, Tönen, Bewegungen, Stellungen in der Natur gewisse menschliche Stimmungen, Leidenschaften u. dgl. abgespiegelt zu finden (108). Nun möchte ich wissen, ob ich den Anblick eines im Winde fest stehenden Baumes dann ästhetisch genieße, wenn ich mich erinnere, daß in der menschlichen Körpergestalt sich

das Standhalten gegenüber Unwetter und Sturm in ungefähr derselben Weise ausdrückt? Mit dem Erinnern ist's nicht gethan, dabei kann es nur zu einem Vergleichen der beiden Arten des Feststehens kommen. Das Vergleichen ist aber im Grunde eine prosaische, abstracte Thätigkeit; und selbst wenn man ihm einen poetischeren Sinn geben und das rein anschauende, reflexionslose Herüber- und Hinübergehen zwischen zwei Bildern ein Vergleichen nennen wollte, so käme es doch über die Zweiheit niemals hinaus. Der günstigste Fall würde hier darin bestehen, daß ein jedes der beiden Bilder schön wäre und, da sie in enge anschauliche Beziehung gebracht sind, eines auf das andere einen Reflex seiner eigenthümlichen Schönheit würfe. Allein dies wäre ein Resultat, worauf es hier weder Fechner, noch uns ankommt. Der menschliche Körperausdruck sammt der entsprechenden Stimmung soll ja doch zu nichts Anderem dienen als dazu, ein Factor der eigenthümlichen Schönheit des Naturgegenstandes zu werden. Und in dem angeführten Beispiele wird er dies nur dadurch, daß ich mit meinem Vitalgefühle den Baum beseele, in ihm kühn und kraftvoll in die Höhe strebe, trotzig in der Erde wurzle u. dgl. Nun erst, nach Ueberwindung des Specifischen der Erinnerung, nach Vertiefung und Verdichtung derselben zu unmittelbar erlebter Intuition, wird mir der dem Winde trotzende Baum ein ästhetisches Object. Freilich besteht auch die Intuition in einem Sichzusammenfinden von Aehnlichem, und sie läßt sich insofern in Association zerlegen. Allein die Glieder der Association müssen sich so innig zusammenthun, daß ihr Verhältnis etwas von jener wesentlich und generell Verschiedenes, daß ihre Zweiheit zur Einheit wird.

Hier sei noch Fechner's Auffassung der landschaftlichen Schönheit erwähnt. Es ist höchst charakteristisch, daß er in den der Landschaft eingefügten Bauwerken den wichtigsten Factor der landschaftlichen Schönheit erblickt. „Der Anblick des

Menschen, seiner Werke, seiner Spuren ist jedenfalls das ausgiebigste und wirksamste Mittel, im Gebiete der Sichtbarkeit ästhetisch bedeutsame Gefühle zu wecken, und der Landschaftsmaler wird selten ganz ohne Zuziehung desselben auszukommen wissen" (135 f.). Das Menschliche liegt eben dem Bestimmten, Ausdrücklichen, Deutlichen, das die Associationen an sich tragen, weit näher als die Natur mit ihren unbestimmteren Gefühlsanklängen und ahnungsvollen Stimmungen.

Die Bauwerke erinnern an das Leben und Treiben, die Leiden und Freuden ihrer Bewohner, und diese Erinnerung webt sich in die Associationen, welche die Naturumgebung ihrerseits hervorruft (129). Ich habe nicht mehr nöthig, diese Ansicht nach der Seite der Intuition hin zu corrigiren und zu vertiefen. Die Prosa dieser Ansicht zeigt sich unter anderem besonders darin, daß Fechner den Reiz, den der über das Dach des Häuschens aufsteigende Rauch oder das aus dem Fenster blinkende Lichtchen dem Eindruck der Landschaft hinzufügen, aus der „Erinnerung an den wärmenden Ofen, an das Küchenfeuer mit seinen Folgen, an die abendliche Eingezogenheit im Hause" erklärt" (129 f.). Der wunderbare, fast magische Zauber des aus dem Fenster blinkenden Lichtscheins liegt doch wohl darin, daß wir all die Wärme und trauliche Enge, den stillen, süßen, müden Frieden des abendlich versammelten Familienkreises in sein fernes Blinken mit aller Innigkeit einfühlen. Was sich associativ herbeigefunden, muß intuitiv eingefühlt werden. Geschieht dies nicht, so können die associativen Vorstellungen nur insofern ästhetisch wirken, als sie sich zu Phantasiebildern von selbständiger Schönheit ausgestalten. Uebrigens wirkt der Lichtschein auch direct symbolisch, und zwar durch das Kleine, Ferne, aus unbestimmtem Hintergrunde Hervorkommende und ebenso schon durch das Blinken selbst. Hinzufügen will ich noch, daß das Trauliche und Heimliche solchen Lichtschimmers besonders dann

hervortritt, wenn es in dem als einsamer Fremdling die Gegend durchwandernden Betrachter und dann in dem Weiten, Verlassenen der nächtlichen Gegend einen Stimmungscontrast besitzt.

Fechner's höchst anregendes und geistreiches Buch nach seinen anderen Seiten zu würdigen, ist hier nicht meine Aufgabe. Der Leser wird sich darin auf eine Menge höchst interessanter und gerade, weil sie einfache, gewöhnliche Gegenstände betreffen, meist übersehener Beziehungen aufmerksam gemacht finden. Kann er mit der Auffassung derselben nicht übereinstimmen, so wird er sich doch getrieben fühlen, sich die Sache in der ihm richtig scheinenden Weise zurechtzulegen. — Bemerken will ich nur noch, daß Fechner das, was Lust und Unlust zur specifisch ästhetischen macht, nirgends hervorhebt. Viele seiner Beispiele legen nahe, zu glauben, ihm gelte jedwede Lust als ästhetisch: der Bratengeruch und die angenehme Tastempfindung (92) ebenso als die Lust beim Anblick einer Statue, und nicht minder auch das Vergnügen an der äußeren Zweckmäßigkeit der Gegenstände (203 ff.), ja auch die Freude, einer Aufgabe widerspruchslos entsprochen zu sehen (204).

Anmerkung.

Einseitige Hervorhebung der Anschauung im ästhetischen Verhalten.

(Fiedler.)

Fechner's „Vorschule der Aesthetik" bildet, nach der von uns besprochenen Seite, das Extrem zu einem jüngst von C. Fiedler erschienenen Schriftchen.*) Es scheint äußerst schwierig für die Menschen zu sein, organische Einheit, Ineinsfallen von Einheit und Unterschied zu begreifen. Alles, dessen Wesen eine organische Bindung von Gegensätzen darstellt, hat in der Auffassung der Menschen meistentheils das Loos, entweder in eine äußerliche, associative Zusammensetzung auseinanderzufallen, oder sein vielseitiges Wesen an eine einzige Seite, als wäre diese das Ganze, abzugeben. Den ersten Fall hat die ästhetische Anschauung in der Auffassung Fechner's erlebt, der zweite widerfährt ihr durch Fiedler. Nach seiner Ansicht besteht die Auffassung des eigentlich Künstlerischen in einem Kunstwerk nicht in dem, was man ästhetisches Gefühlsleben nennt (5 ff.), sondern in der rein anschaulichen Aneignung des Gegenstandes. Die durchaus selbständige, keinem anderen Zwecke dienende Ausbildung der Anschauung — dies ist es, worauf er mit allem Nachdruck dringt. In dieser

*) Conrad Fiedler, Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst. Leipzig, 1876.

durchaus ursprünglichen Beziehung des menschlichen Geistes zu den Dingen bestehe das eigentlich künstlerische Verhalten zu ihnen (27 ff.). Nicht nur durch das Auftreten der Begriffe — worin Fiedler vollkommen Recht hat —, sondern auch durch das Erwachen des Gefühls werde die Anschauung zerstört (37); unser anschauendes Verhalten müsse zurückstehen, wenn das Gefühl in den Vordergrund unserer Seelenthätigkeiten trete (29).

Also Anschauung, pure Anschauung, Anschauung als Selbstzweck — darin soll die Lösung des Räthsels der wahrhaft künstlerischen Betrachtung liegen. Allerdings ist, wie ich schon oft hervorhob, die Anschauung die ausschließliche Form des ästhetischen Verhaltens; es kann gegen Fechner nicht genug nachdrücklich hervorgehoben werden, daß, was ich nur fühle und vorstelle, und nicht zugleich als lebendige Gestalt vor der Seele habe, nicht ästhetisch genossen werde. Wenn sich der Mensch ästhetisch verhält, muß sich all sein Fühlen und Sinnen, seine sittliche und philosophische Gesinnung in die Anschauung hineinlegen; sein Geist darf allein durch das Medium der Anschauung seiner selbst inne werden. Dagegen wäre es eine gewaltsame Abstraction und enthielte eine fast unmögliche Zumuthung an den organischen, einheitlichen Menschengeist, in der von Gefühl und Seeleninhalt völlig ungestörten, rein um ihrer selbst willen geschehenden Ausbildung der Anschauung die Aufgabe der künstlerischen Betrachtung zu erblicken. Wie würde denn die um ihrer selbst und nicht um der geistigen Durchfühlung der Gegenstände willen unternommene anschauliche Auffassung aussehen? Schon als wir Köstlin betrachteten, sprachen wir von dieser, wie Fiedler fordert, sich „durchaus selbständig" benehmenden, alles aus anderen Vermögen des Geistes Hergenommene von sich abweisenden Anschauung (S. 40 f. dieser Schrift). Diese könnte allein die sinn- und geistlose Oberfläche der Dinge, ihre bloßen Größen- und Farbenverhältnisse, ganz abgesehen davon, was sich in ihnen ausdrückt,

auffassen; für sie existirten bloße Farbenklexe und bloßes, sinnloses Nebeneinander von Erhöhungen und Vertiefungen. Sobald die Welt für das Anschauen eine geistige Physiognomie gewänne, so besäße es nicht mehr jene „unmittelbare, von keinem durch es zu erreichenden Zwecke abhängige Bedeutung“ (43). Die Bedeutung der Anschauung wäre dann vielmehr vielfach vermittelt, vermittelt durch die in sie eingegangenen Stimmungen, Gefühle, Gesinnungen, durch das ganze reiche Innenleben. Die Anschauung wäre dann nicht mehr unmittelbar Selbstzweck, sondern sie hätte ihren Zweck darin, daß sie einem geistigen Inhalt Gestalt gegeben, — wobei es dann allerdings darauf ankommt, daß der Inhalt nur als Gestalt existirt.

Ist es nun bei der organischen, äußerst concreten, in sich durchgängig vermittelten Natur des menschlichen Geistes auch nur irgendwie wahrscheinlich, daß jene gewaltsam entgeistigte, isolirte Anschauung zu seinen natürlichen, allgemein menschlichen Bethätigungsweisen gehöre, wie es doch der Fall sein müßte, wenn sie in scharfer Ausschließlichkeit das eigentlich künstlerische Verhalten wäre? Und dann möge doch jeder seine ästhetische Erfahrung befragen. Ich weiß nicht, ob einer, nachdem er sich klar gemacht, wie geistlos die pure, blanke Anschauung sei, noch werde leugnen können, daß in der Form der künstlerischen Anschauung das ganze Gefühls- und Gemüthsleben der Seele thätig sei.

Allein sehen wir näher zu, in welcher Art Fiedler die künstlerische Anschauung bestimmt, so finden wir, daß auch er in ihr, trotz jener Isolirung und Reinhaltung von allem Gefühlsleben, einen durchaus vergeistigten Akt erblickt. Ihm selber unbewußt, pulsirt in dem, was er für bloße Anschauung hält, nach seiner eigenen Beschreibung das ganze Gemüthsleben, die ganze Lebens- und Welterfahrung des Menschen,

und so indirect auch sein Wissen. Der Mensch soll nicht nur im Begriff, sondern auch in der Anschauung zu einer geistigen Herrschaft über die Welt gelangen (40), die Kunst soll so gut wie die Wissenschaft Forschung (46), die künstlerische Thätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens sein (73) und demnach erst da beginnen, wo der Mensch sich der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach als einem unendlich Räthselhaften gegenübergestellt findet und er die verworrene Masse des Sichtbaren mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt (47). Wie soll aber eine Anschauung, die nichts hat und will als nur sich, über die Schale der Welt hinausdringen und in ihrer Oberfläche Sinn und Geist erblicken? Wie soll dem Anschauen die Welt räthselhaft erscheinen, wenn in ihm nicht die logischen Kategorien des Geistes, wenn auch zu Gefühlssubstanz verdichtet, thätig sind? Wie soll die künstlerische Anschauung der Erscheinungen sich gar „bis zum Begreifen der Nothwendigkeit des So- und Nichtandersseins" steigern (56), wenn in ihr nicht philosophische Intuition thätig wäre? Der Künstler hat nicht nöthig, von der Höhe seines geistigen Bewußtseins in einen „besitzlosen Zustand" herabzusteigen (62), wohl aber soll sich ihm das geistige Bewußtsein, das er sich arbeitend errungen, zur unbewußten, lebensvollen Gefühlssubstanz und weiter zu concretem Schauen verdichten. — So weist uns auch diese Betrachtung auf den Standpunkt hin, wonach die Schönheit allein in der geistdurchdrungenen Form besteht, auf jenen Standpunkt also, dessen Durchbildung mit Nothwendigkeit zur Symbolik führt.

Ich habe dies Schriftchen, das ohne Frage die Frucht ernsten Nachdenkens und gereifter künstlerischer Weltauffassung ist, nur anmerkungsweise behandeln können, weil es doch nur ganz allgemein mit meinem Thema zusammenhängt.

Achtes Capitel.

Die Symbolik als Zeugnis für den Pantheismus.

Ausdehnung des Symbolbegriffes auf alles Schöne überhaupt.

„Das Schöne ist das vollendete und vollendende Zeugnis für die pantheistische Philosophie." Diesen Ausspruch Fr. Vischer's (Kritische Gänge, VI, 79) will ich mit besonderer Rücksicht auf das Symbol zu erweisen suchen. Die Symbolisirung ist nicht denkbar ohne einen pantheistischen Drang im menschlichen Gemüthe, ohne eine pantheistische Gestaltung der Welt.

Wie kommt es, daß wir von den Erscheinungen der Natur gleichsam die Aufforderung erhalten, sie mit menschlichem Gehalte zu beseelen? Bäume, Berge, Felsen, Flüsse haben doch zu wenig Aehnlichkeit mit der menschlichen Gestalt, als daß diese Aehnlichkeit uns dazu bestimmen könnte, ihnen eine menschenähnliche Seele zu geben. Im Gegentheil, wer von einer Vergleichung der Menschengestalt mit den Formen der Naturobjecte ausginge, müßte vielmehr zu dem Resultate kommen, daß die Unähnlichkeit weit überwiege und die symbolisirende Naturbeseelung etwas vollständig Unbegreifliches sei. Die Symbolik wäre nimmermehr etwas für alle Menschen so Natürliches und Unwillkürliches, wenn sie nicht aus dem eingeborenen Drange des Menschen entspränge, sich über sich hinaus zur Welt zu erweitern, sich zur Natur zu depontenziren

und die Natur zu durchgeistigen, überall aus dem All, durch alle seine Unterschiede hindurch, doch nur Ein- und Dasselbe, Geist, Menschengeist herauszufühlen. Auch R. Vischer hebt hervor, daß der symbolisirenden Thätigkeit nichts Anderes zu Grunde liegen könne als der pantheistische Drang zur Vereinigung mit der Allheit (28).

Allein hier wird man einwenden: pantheistischer Drang sei noch lange nicht pantheistische Gestaltung der Welt; vielleicht sei jener Drang nur ein subjectives, aus der Natur des Menschengeistes entspringendes Bedürfnis, dem nichts Reales entspreche. Wer so spricht, kann sich auf Kant berufen, der es für ein unausweichliches Bedürfnis der menschlichen Vernunft hielt, auf die Welt nach Raum, Zeit und Theilbarkeit die Idee des Unbedingten, Unendlichen anzuwenden, ohne doch zuzugeben, daß diesen Vernunftideen etwas Reales correspondire.

Allerdings darf man daraus, daß aus der menschlichen Natur ein bestimmtes Bedürfnis und ein dasselbe zu befriedigen suchendes subjectives Verhalten folgt, nicht ohne weiteres den Schluß ziehen, daß Inhalt und Ziel des Bedürfnisses in der objectiven Wirklichkeit ihre Begründung und Bestätigung finden. Wenn man behauptet, daß es unabweisliches Bedürfnis des Menschen sei, eine bestimmte Vorstellung, z. B. die eines persönlichen Gottes, zu hegen, so wäre es leichtfertig, daraus schon auf die Wirklichkeit des Inhalts der Vorstellung zu schließen. Denn jene Vorstellung könnte ja aus einem durch die Organisation des menschlichen Geistes unvermeidlichen Misverstehen seiner selbst folgen. Dagegen läßt sich aus dem Vorhandensein eines Bedürfnisses und des entsprechenden subjectiven Verhaltens für den Fall auf etwas Objectives schließen, daß das unleugbare Factum des Bedürfnisses und seiner Befriedigung nur unter der Voraussetzung der Existenz eines bestimmten objectiven Princips, einer bestimmten Weltgestaltung möglich ist. So

verhält es sich aber in unserem Falle. Der pantheistische Drang zur Symbolisirung ist ohne eine pantheistisch organisirte Welt nicht denkbar. In der Symbolisirung schließt sich der Geist mit der Natur aufs intimste zusammen, setzt sich mit der Natur identisch, erkennt in ihr seinesgleichen. Der Mensch hat nicht etwa nur die Vorstellung dieser Identität, sondern er vollzieht sie in seinem Fühlen wirklich, realisirt sie als lebendige Thatsache. Wie sollte nun, wenn die Natur nicht dem Geiste wesensgleich, nicht selbst eine Entwickelungsstufe des Geistes wäre, dies Sichineinsetzen beider möglich sein? Nur weil der Geist aus der Natur als aus seiner eigenen Vorstufe und Vorgestaltung hervorgeht, ist es ihm möglich, sich nachträglich wieder in sie hineinzuschauen. Aus dualistischen Verhältnissen, aus einem zwischen Gott, Natur und Geist bestehenden Außer-, Ueber- und Nebeneinander könnte niemals die in der Symbolik vorliegende Thatsache des Ineinander hervorgehen. Die Symbolik hat hierin Aehnlichkeit mit der Geschlechtsliebe. Auch diese wird durch das Sichaufgeben der beiden Individuen an einander zum lauten Zeugnis für den Pantheismus.

Interessant ist es zu sehen, wie sich diese pantheistische Beziehung des Symbols und des Schönen überhaupt zur Welt bei Lotze ausspricht. Er hebt mit vollem Recht hervor, daß unser Wohlgefallen an der Harmonie des Schönen nicht in der bloßen objectiven Harmonie seinen Grund haben könne, daß „das bloße Vorhandensein eines objectiven Einklanges zwischen Elementen, die nicht wir selbst sind, zur Erzeugung unseres ästhetischen Wohlgefallens gar nichts hilft, wenn nicht die Einwirkung dieses Einklanges auf uns noch einmal in Einklang mit den Bedingungen ist, unter denen unserer auffassenden Seele wohl sein kann“ (65). Der Grund für das Wohlgefallen am Schönen liegt also „darin, daß die Dinge und wir zusammenpassen“, daß „das Gefüge

der seienden Welt der Empfänglichkeit des Geistes entspricht" (66 f.). „Dieses ganze Füreinandersein von Welt und Geist ist die große Thatsache, die wir im Gefühl der Schönheit genießen" (67). Dies ist nun allerdings noch kein Pantheismus. Allein das Zueinanderpassen von Natur und Geist führt, wenn man es ernstlich nimmt, direct in den Pantheismus hinein. Nur dann kann Harmonie zwischen Natur und Geist bestehen, wenn beide aus einem Principe stammen, und zwar nicht etwa so, daß das einheitliche Princip beide äußerlich neben einander gestellt hätte und nun selbst als Drittes ebenfalls daneben existirte, sondern so, daß das einheitliche Princip nichts Anderes ist als der lebendige Fluß in den beiden Gestaltungen seiner selbst. Ein persönlicher Gott, der in freier, schöpferischer That die Welt aus sich herausgestellt, ihr gegenüber sich in seiner Besonderheit festhält und es nie dahin bringt, nichts Anderes zu sein als der einheitliche ideelle Puls des Weltlebens selber, hat nichts von den Principien in sich, welche die metaphysische Grundlage der absoluten Harmonie des Schönen bilden. Woher soll ein Gott, dessen Wesen in der ausschließlichen oder überwiegenden Transscendenz besteht, das Zeug dazu hernehmen, um Natur und Geist in das Verhältnis der sich in sich vollkommen das Gleichgewicht haltenden Immanenz zu setzen? Ein Gott, der sich an die Welt nicht absolut hingibt, sondern sich ihr gegenüber als Person bejaht, trägt das Princip der Herrschaft, des Egoismus in sich. Wie soll daher aus ihm die Schönheit ihren Ursprung nehmen, deren Wesen darin besteht, daß sich der Geist gegenüber der Natur weder als Ziel und Hauptsache betont, noch auch unter die Botmäßigkeit der Natur gebracht wird, sondern in selbstloser unbedingter Hingebung an die Natur zugleich sich selbst mühelos, wie ein Geschenk, zurückgewinnt? Die Art, wie Geist und Natur, Subject und Object im Genusse des Schönen mit einander im Einklange stehen,

ist reines, hemmungsloses Fließen, höchste Freiheit und Productivität, die sich doch zugleich als selbstverständliche Nothwendigkeit und ruhige Passivität darstellt. Das Wesen des freien, schöpferischen Gottes dagegen hat einen *Bruch* in sich, an dem Punkte nämlich, wo er die Welt setzt; seine freie Schöpferthat ist Freiheit *auf Kosten der Nothwendigkeit*, ursach- und rücksichtslose Activität. Wie soll eine Welt, die aus diesen metaphysischen Principien entspringt, Platz haben für die Schönheit mit ihrem Zusammenfallen von Freiheit und Gebundenheit, Ernst und Heiterkeit? Im pantheistischen All-Einen dagegen sind Freiheit und Nothwendigkeit, Selbsthingebung und Selbsterhaltung zur Einheit vermittelt; in ihm gibt es nichts eigenwillig Punctualisirtes, Alles ist fließend und immanent. Wenn die Schönheit in einer theistischen Welt wie ein Fremdling dasteht, so erscheint sie hingegen als naturgemäße, wie von vornherein erwartete Gestaltung des pantheistischen All-Einen.

Hier ist auch *Carriere* zu nennen. Er hat Recht, wenn er hervorhebt, daß die Schönheit nicht möglich sein würde, wenn der Gegensatz von Geist und Natur nicht ursprünglich aus der Einheit hervorgegangen wäre („Aesthetik" I, 70). Die Aesthetik führe uns zu dem Schlusse hin, „daß der Grund alles Lebens ein einiger sei" (73); im Schönen fühle sich der Mensch aufgenommen in die Weltharmonie (242). Nur schade auch diesen Ausführungen (vgl. S. 34 f. dieser Schrift) der schwelgende Ton der Darstellung; Carriere überfließt an diesen Stellen von erbaulicher Fülle des Ausdrucks, er trieft von Wonne. Uebrigens ist jene „Harmonie" der Welt bei Carriere nicht pantheistisch zu nehmen. Er gehört zu jenen Philosophen, denen sich Immanenz und Transscendenz zu einem breiartig verschwommenen Durcheinander mischen. Auf diesem Standpunkte wird der Genuß des Schönen zu einer unklaren, fortwährend zu Gott emporschmachtenden Begeisterung — ganz entsprechend

dem sich über die Immanenz unklar emporschwingenden Gotte.

Nun können wir auch beurtheilen, inwiefern es wahr und inwiefern es falsch sei, wenn Siebeck öfters hervorhebt, daß die Symbolisirung auf Illusion beruhe. Der Geist suche überall seines Gleichen, und wo er geistig lebendige Individuen nicht in Wirklichkeit vorfinde, da schaffe er sie sich durch die ästhetische Illusion (117). Das Sinnliche muthe uns dann nach Art der erscheinenden Persönlichkeit an, es trage ein geistiges Antlitz; doch aber sei diese Vorstellungsweise Illusion, denn in Wirklichkeit bleibe das Sinnliche doch noch Natur und habe alle Eigenschaften, die den Gegensatz zwischen ihm und dem Geiste ausdrücken (95 f.). Nun sind allerdings in der unorganischen, pflanzlichen, ja auch in der thierischen Natur die subjectiven Regungen, wie wir sie ihnen in der Symbolisirung unterlegen, nicht zu finden. Daß das symbolische Verhalten insofern auf Illusion beruhe, ist eine selbstverständliche, triviale Wahrheit. Allein diese Illusion hat doch einen objectiven Hintergrund. Wenn wir die Natur symbolisch beseelen, so hat dies den wahren Sinn, daß die Natur auf das Hervorbrechen des Menschengeistes hin angelegt sei, den Menschengeist als ihr immanentes Ziel in sich trage, ja eine Entwickelungsstufe des Geistes selbst bilde, oder, wie Fr. Vischer sagt, daß der Mensch das gelöste Geheimnis der Welt sei („Kritische Gänge" V, 95). Wenn ich aus Wind und Wolke, aus Berg und Haide, aus Morgen- und Abendbeleuchtung meine Seele herausfühle, so durchdringt mich die bedeutungsvolle Ahnung, daß die Natur Geist von meinem Geiste sei, daß es eine Zweiheit im strengsten Sinne in der Welt nicht gebe.

Etwas anders verhält sich die Sache in der Symbolisirung von Kunstwerken. Während der wirkliche Berg und der wirkliche Wald unmittelbar in realer Weise dem organischen Naturzusammenhange angehören, trägt der reale Stoff, den wir an

einer gemalten Landschaft vor uns haben, den Charakter unorganischer Vereinzelung. Die verschiedenen Farbstoffe werden dem Maler zum Mittel, um etwas weit Höheres, als sie in dieser unorganischen Vereinzelung sind, eine Landschaft nämlich, vor unsere Blicke zu zaubern. Dieser durch die Kunst hervorgerufene Schein fehlte bei der Symbolisirung der Natur. Doch tritt hier nun auch jene frühere Illusion, und damit zugleich ihre Wahrheit, hinzu. Denn die verschiedenen Farben- und Linienverhältnisse der an sich schon illusorischen (gemalten) Landschaft werden uns zum Stimmungsausdruck; sie verfallen also einer zweiten Illusion. Doch hat auch hier diese Illusion insofern einen wahren, objectiven Hintergrund, als die Farben- und Linienverhältnisse der Landschaft doch nicht aus der Luft gegriffen, sondern vom Maler letzten Endes, wenn auch in idealisirter Form, aus dem lebendigen Naturzusammenhange entlehnt sind, mit Rücksicht hierauf aber von ihnen dasselbe gilt, was oben von der Wahrheit der in der Symbolisirung der Natur liegenden Illusion gesagt wurde. So weist uns also die durch Kunstwerke hervorgerufene Symbolisirungsillusion auf die Wahrheit zurück, die der in der symbolischen Beseelung der Natur enthaltenen Illusion zu Grunde lag. — Uebrigens gestaltet sich das Verhältnis von Illusion und Wahrheit bei den Kunstwerken der Architektur und Musik wieder etwas anders, da es hier nicht direct Naturgegenstände sind, die idealisirt werden. Doch hierauf einzugehen, würde zu weit führen. Ebenso unterlasse ich es, zu untersuchen, nach welchen anderen wesentlichen Beziehungen, also abgesehen von der Symbolik, das Schöne auf Illusion beruhe, und ob der Illusion nicht auch hier ein wahrer Sinn zu Grunde liege.*)

Hier komme ich nochmals auf die Erweiterung des Symbolbegriffes zu sprechen. Als wir den Uebergang von der rein

*) Vergl. meinen Aufsatz „Glück und Werth der Illusion“ (in der Zeitschrift: „Im neuen Reich“, 1876, No. 31).

historischen Auffassung desselben bei Hegel zu seiner allgemein menschlichen Bedeutung bei Vischer machten, da war dies eine organische Weiterentwickelung des Begriffes. Dagegen mußten wir die fernere Ausdehnung des Symbols bei Vischer auf die religiös gebundene und die nur ästhetisch gläubige Personification als sachlich unzweckmäßig bezeichnen. Im Gegensatz hierzu scheint eine andere Erweiterung des Symbolischen, von der bisher noch nicht die Rede war, sich aus der Natur des Begriffes organisch zu ergeben.

Das symbolische Verhalten bestand für uns in der Beseelung unpersönlicher Naturgestalten. Nichts Aeußeres kann uns auf der Welt begegnen, ohne daß es nicht unwillkürlich die Aufforderung an uns richtete, es als Ausdruck eines Inneren zu betrachten. Und dies gilt nicht nur in ästhetischer Beziehung. Ueberhaupt gewinnt ein Aeußeres erst dann für uns Bedeutung und Interesse, wird uns erst dann überhaupt zum Gegenstande, wenn es sich in seiner abstracten Aeußerlichkeit aufgibt und zur Offenbarung eines Inneren, Geistigen wird. Alle Erscheinungen muthen es uns als etwas Selbstverständliches zu, diesen geistigen Verwandlungsproceß mit ihnen vorzunehmen. Schon wenn wir eine Erscheinung als *Ding* bezeichnen, gilt sie uns als eine *innere* Einheit, welche mannichfache Eigenschaften in sich bindet. Wenn wir sie dann weiter nach den Kategorien von Ursache und Wirkung behandeln, Wesentliches und Unwesentliches an ihr scheiden, Kräfte und Gesetze in ihr wirken sehen, so sind dies weitere Stadien des Vergeistigungsprocesses. Und unser *praktisches* Verhalten zu den Dingen besteht darin, daß wir sie nach unseren Ueberlegungen und Berechnungen arbeiten lassen, sie solange umgestalten, bis sie, mit Aufgebung alles Eigenwillens, nichts als unsere Zwecke vollführen. Und ebenso tritt auf ästhetischem Gebiete eine Naturgestalt erst dadurch in den Kreis unseres Interesses, daß sie uns mit dem Blick des Geistes ansieht.

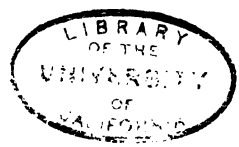
Man ſieht, in welch großem, weitem Zuſammenhange die Symboliſirung ſteht. Iſt doch das Verhältnis von Innerem und Aeußerem, von Idee und Erſcheinung das Welträthſel κατ' ἐξοχήν. Indeſſen wäre es verkehrt, wenn man um dieſes Zuſammenhanges willen das geſammte menſchliche Verhalten, das ſich darauf gründet, daß das Aeußere weſentlich die Beſtimmung hat, nicht ſich ſelbſt, ſondern ein Inneres darzuſtellen, ſymboliſch nennen wollte. Damit würden ja die ungeheuren Unterſchiede überſehen, welche den äſthetiſchen, den theoretiſchen und den praktiſchen Vergeiſtigungsproceß von einander trennen. Allein auf äſthetiſchem Gebiete ſelbſt führt jener Zuſammenhang auf einen allgemeineren Sinn des Symbolbegriffes hin. Auch der Menſch, der ſelbſtverſtändlich nicht erſt auf ſymboliſche Beſeelung zu warten braucht, tritt uns nicht unmittelbar in Geſtalt einer Seele entgegen. Alles an ihm, ſelbſt das relativ Geiſtigſte, die Sprache, iſt zunächſt ein Aeußerliches, Sinnliches. Seine Innerlichkeit muß zur äußerlichen Oberfläche werden, um ihr Daſein kund zu thun; nur durch Eingehen in das Andere ihrer ſelbſt erlangt ſie Wirkung und Daſein für die Welt. Die äſthetiſche Auffaſſung der menſchlichen Erſcheinung muß daher in einem gewiſſen Zurückverwandlungs- und Deutungsproceſſe beſtehen. Der Geſtalt des Menſchen, ſeiner Phyſiognomie, ſeinen Mienen und Geberden iſt es nicht unmittelbar auf die Oberfläche hingeſchrieben, was für ein Inneres ſich in ihnen ausſpricht; die Seele kann eben als ſolche nicht heraus. Um die Menſchengeſtalt äſthetiſch zu verſtehen, müſſen wir uns in ſie, wie früher in die unperſönlichen Naturgeſtalten, hineinverſetzen; vermöge der in uns ſelbſt beſtehenden Ineinsbildung von Seele und Leib wird uns dann die zunächſt und an ſich ſeelenloſe Oberfläche, gerade ſo wie bei der eigentlichen Symbolik, ſofort zum Ausdruck eines ſeelenvollen Inneren, nur daß dies Innere hier nicht geliehen, ſondern an und für ſich vorhanden iſt und daher von

einer Illusion nicht die Rede sein kann. So ist also die ästhetische Auffassung der beseelten Erscheinung, gerade so wie die der unpersönlichen Naturgestalten, nur möglich durch eine mit Hilfe der eigenen Körperorganisation sich vollziehende Selbstversetzung und Beseelung der an sich seelenlosen Oberfläche. Freilich ist jene eigentliche Symbolisirung eine bloß leihende, mit einer gewissen Illusion verbundene Beseelung, dies hingegen eine Rückbeseelung, die der Oberfläche nur das giebt, was sie in ihrem concreten Zusammenhange wahrhaft in sich trägt. Eben darum aber scheint diesem — wenn wir nun schon so sagen dürfen — im allerweitesten Sinn symbolischen Verhalten jene Unangemessenheit zwischen Form und Bedeutung, die uns als durchschlagendes Merkmal alles Symbolischen erschien, und die daraus folgende Dunkelheit des ganzen Verfahrens zu fehlen. Indessen stellt sich bei näherem Hinsehen die Sache doch etwas anders. Die Hineinbildung des Inneren in ein Aeußeres ist schon an und für sich etwas Dunkles. Dem begreifenden Erkennen mag es als eine allgemeine, vernünftige Nothwendigkeit erscheinen, daß das Innere nur durch Preisgebung an sein Gegentheil, durch Hineinbreitung in die Aeußerlichkeit zur Existenz gelangen kann. Allein dem Gefühl wird es immer wunderbar und geheimnißvoll vorkommen, wie Stirne, Augen, Mund, Kinn, kurz die ganze Gestalt, uns etwas von dem, was sie an ihrer Oberfläche sind, so total Verschiedenes zu unmittelbarem Ausdruck bringen können. Die menschliche Gestalt steht sinnlich, sichtbar, greifbar vor uns da, und nur insofern ist sie für uns auffaßbar; allein indem wir sie sinnlich auffassen, ist sie doch für uns zugleich das Gegentheil aller Sinnlichkeit, ein Ineinander geistiger Potenzen. Gerade wo uns das Geistige in seiner völligen Entäußerung, in seinem völligen Auseinanderfall in die Oberfläche, insofern also in höchster Unangemessenheit, entgegentritt, gerade da tritt seine Bedeutung klar und unwider-

stehlich heraus. In so klarer und lichter Weise daher auch die Idee in der Menschengestalt Form gewonnen hat, so ist doch, wie überall, so auch hier das Verhältnis von Idee und Erscheinung, Innerem und Äußerem höchst dunkel und geheimnisvoll. Es ist daher eine völlig organische Erweiterung des Begriffes, wenn man von einer Symbolik der Menschengestalt spricht. In diesem weitesten Sinn ist alles Schöne symbolisch. Denn auch in der Sprache, die noch am ehesten das Geistige unmittelbar zum Ausdruck bringen zu können scheint, herrscht jenes wunderbare Verhältnis von Innerem und Äußerem. Einerseits ist es nicht möglich, das Innere, Abstracte rein als solches sprachlich zu bezeichnen; die Sprache gibt allem Geistigen die Form der Anschaulichkeit. Nur durch diese Preisgebung des eigenen Wesens an analoge sinnliche Ausdrücke läßt sich das Geistige in Worte fassen. Man merke, um dies einzusehen, nur auf die ursprüngliche sinnliche Bedeutung aller sprachlichen Bezeichnungen der Abstracta. Andererseits werden diese Ausdrücke, die dem Geistigen ein anschauliches Gepräge geben, erst dann für uns bedeutungsvoll, wenn wir ihre Anschaulichkeit, wodurch allein sie uns faßbar sind, aufheben und ein Inneres aus ihr herausfühlen. So wird also das Anschauliche, dies für uns allein Faßbare, erst durch die Herausfühlung des Inneren, dieses Unausdrückbaren und an sich Unfaßbaren, verständlich.

In der That finden wir auch bei verschiedenen Aesthetikern das Symbolische in dieser allerweitesten Bedeutung gebraucht, so bei Köstlin, Siebeck u. a. Freilich heben sie den gewaltigen, höchst wichtigen Unterschied beider Bedeutungen nicht hervor. Nur Fr. Vischer kommt, wenn auch nur beiläufig, auf den Unterschied beider zu sprechen („Kritische Gänge", VI, 130 f.). Jene eigentliche Symbolik bezeichnet er als „beseelende" und unterscheidet sie von der „activen" Symbolik, die uns in jenen Wesen entgegentrete, die wir nicht erst zu beseelen

brauchen, sondern die uns in ihren Formen, Zügen und Bewegungen ihre Seele entgegenbringen. Er weist im Zusammenhange hiemit die Aesthetik besonders auf die Durchforschung der noch so dunklen Gebiete der Physiognomik und Mimik hin. Und sicherlich mit Recht; denn nach dem, was wir über Symbolik im weitesten Sinne gesagt haben, ist klar, daß diese Gebiete im Mittelpunkte der Aesthetik stehen.


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

11 Oct'50GE

4Mar52PF

23Feb53

30May'59RH

REC'D LD

MAY 18 1959

30Jul'60BS

REC'D LD

JAN 8 1962

16Jan'65LM

REC'D LD

JAN 30'65-5 PM

13Feb'65WD

REC'D LD

JUN 10'65-3 PM

7Jul'65BG

AUG 1965

REC'D LD

AUG 3'65-8 PM

INTERLIBRARY LOAN

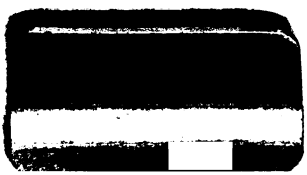
AUG 31 1987

UNIV. OF CALIF., BERK.

INTERLIBRARY LOAN

NOV 30 1987

UNIV. OF CALIF., BERK.

LD 21-100m-11,'49(B7146s16)476

YC 30740